

SÁNDOR L. ISTVÁN

MESTEREK ÉS MŰHELYEK



ÁCS JÁNOS SZÍNHÁZA

Az óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig

SELINUNTE

Jani hatalmas szenvedélyeket tudott az emberekből kiváltani, mert hatalmas szenvedélyek mozgatták. Olyan szenvedélyek, amelyeknek nem is akart mindig a végére járni. Már sikeres, nagyon sikeres fiatal rendező volt, akitől mindenki a legnagyobbat várta, de ő magát egy kisfiúhoz hasonlította, aki nem csinál mást a művészetben, mint a kisfiú, aki egy kavicsot talált a tengerparton. Mikor Belgrádban a BITEF minden létező díját megnyerte a *Marat*-val, az őt ünneplő színésztársaságot otthagyva kiment a kocsma elé, és ellenállhatatlanul tört föl belőle a forró zokogás. Azért tudom, mert ő mesélte el nekem, azzal a kommentárral, hogy fogalma sincs, miért zokogott.

Talán hatszor láttam a *Marat*-t, talán hétszer. Amikor minden stimmel, megfoghatatlanul minden pillanat igaz. De az első csoda mégis Beckett *Szöveg és Zene* című vizsgarendezése volt, a főiskolán. Az Ódry előcsarnoka hírességektől zsongott. Mindenki tudta, hogy Jani személyében korszakos zseni érkezett. Gombrowicz *Esküvője* Kaposváron: újabb csoda, ahol a színpadon, foghíjas nézőtér előtt, az álom és szürrealitás hidegfejű nagymestere találkozott a gyermekkori szorongások és látomások forrófejű nagymesterével. Balkay Géza Ács Jánossal. Vannak ilyen nagy találkozások, amelyek csak nagyon jelentős (tragikus) színészek és nagyon jelentős (tragikus) rendezők között esnek meg, amelyek a két tragédiából, a két szellem közösségéből, az önpusztító szenvedélyek sűrűjéből remekműveket alkotnak a színpadon.

Forgách András

SÁNDOR L. ISTVÁN

ÁCS JÁNOS SZÍNHÁZA

Az óriáscsecsemőtől a *Marat*/Sade-ig

Pályakép, előadás-elemzések és rekonstrukciók

Selinunte Kiadó, 2022

A könyv elkészítését és kiadásra való előkészítését az NKA Színházművészeti Kollégiuma támogatta.

A könyv megjelenését az NKA Könyvkiadási Kollégiuma támogatta.



A borítón Ács János látható a kaposvári színház színpadán.

Fotó: theater.hu – Illovsky Béla

Szakmai lektor: Nánay István

A kötetet szerkesztette: Szűcs Mónika

ISBN 978-615-6276-04-9

ISSN 2732-2955

© Sándor L. István, 2022

© Selinunte Kiadó, 2022

TARTALOM

ELŐSZÓ

Egy színházi életmű nyomában 9

A KEZDETEK

Pesten és vidéken 13

A gyerek- és ifjúkor • Főiskolai felvételi a színész szakra • Katonaság Kalocsán • Felvételi a szegedi tanárképzőre

A Szegedi Egyetemi Színpad 16

Egyetemi színpadok a 60-as években • Paál István indulása • Az óriáscsecsemő (1970) • Stációk (1971) • Örök Elektra (1971) • Thermidor (1973) • Petőfi-rock (1973) • Köműves Kelemen (1973) • Végjáték

Szegeden színészként és rendezőként 44

Szerepek a színpadon • Konfliktusok az egyetemen • „Provinciális szembenállás” • Ács János első rendezése: Dimenziók (1973) • „Ne éltsünk tovább egy fantomot”

Amatőr kísérletek 52

Félbemaradt munka a Stúdió „K”-val: Woyzeck (1977) • Forgács Zsuzsa lakásszínháza és Genet Cselédek című darabjából készült előadás (1979)

AZ INDULÁS ÉVEI

A színművészeti főiskolán (1975–1980) 61

Főiskolai tanárok: Ádám Ottó és Nádasdy Kálmán • Az egyik „tanítómester”: Molnár Gál Péter • Lázadás a létező színház ellen (Lengyel Menyhért: Az árny – 1978)

Másfajta színház felé 66

Beckett: Szöveg és Zene – Ódry Színpad (1978) • Hangjáték színpadon • Színpad, szereplők – előjáték • Témák és variációk • Zavarba ejtő előadás?

„Színház ez az álom” 76

Gombrowicz: Esküvő – Kaposvár (1979) • Gombrowicz felfedezése • Egy szokatlan darab • „A tér elgörbült” • „Az álom logikájával” • „A szavak mondanak minket” • A Forma drámája • Az utolsó kép • Ács János rendezői színháza • Színészi játék • Az előadás fogadtatása • Kézirat nem ég el?

„Csak egy kicsit több” 100

„Engem a szakma érdekel” • Az operett mint dráma • Kálmán: Csárdáskirálynő – Kaposvár (1979) • A színészek és a rendező

„A frusztrált test tragédiája”	109
Egy „elfelejtett drámatró”: Frank Wedekind • Wedekind a kortársak szemében, magyarországi bemutatói • A tavasz ébredése – Népszínház, Józsefvárosi Színház (1979) • „Kívédeni az álmodozások korát”? • Kamaszok és felnőttek • Szerelemlről, szexualitásról • A test frusztráltsága • A felnőtt világ hiánya • Utójáték	

ÁTVÁLTOZÁSOK

Kaposvár – változások évadai	123
Szerződés a kaposvári színházhoz • 1978/79: a változások évada • Miért nem lett Ács János főrendező? • A harmadik tanítómester: Babarczy László • Az 1979/80-as évad	
„Az ön maga ismeretében pusztuló ember”	132
„Színházunk nem elég vad” • Middleton–Rowley: Átváltozások – Kaposvár (1980) • Színház, díszlet, terek • „Játékosság, naivitás, expresszivitás” • A bűn mint sorsformáló erő • Ki bolond és ki normális? • Különös egyensúlyvesztés • Színészi alakítások • „Az evilági színjátékot megálmódó ember”	
A közvetlenül vagy kínjai	146
Shakespeare: Szentivánéji álom – Kaposvár (1980) • Brook (és Kott) nyomán • Színpad, színház – látható és láthatatlan • Nézőpontváltás, szerepösszevonás • Vágy és viszály • Főszerepben a fiatalok • Átváltozások • Szerelmi zűrzavar • Az önmagunkból kifordító szenvedély • Ébredések • A komédiaként eljátszott tragédia • „Hogy e hideg fejű színház felizzék”	

SIKERDARABOK, VENDÉGRENDEZÉSEK

Találkozás a létező színházzal	173
Egy szórakoztatóipari sikerdarab: A szabin nők elrablása – Pécs (1980) • Eleve kudarcra ítélt vállalkozás? • Paradox rendezői megoldások • A színészi játék ellentmondásai	
Beállni a sorba?	183
Trevor Griffiths: Komédiások – a Nemzeti Színház a Játékszínben (1981) • Színészszínház, rendezői színház • Drámai vagy színpadi szöveg? • Művészet vagy szórakoztatóipar? • Varietészámok, belső konfliktusok • Eladja vagy odaadja magát a komikus? • Különállás és erő • Bohócszám és lázadás • „Mit tud maga az igazságról?” • Rendezői és színészi teljesítmények	

MARAT/SADE

A kegyetlenség színházától a politikus színházig	203
Peter Brook és a Marat halála • Történelmi játék a bolondokházában • A kegyetlenség szelleme • A Stockholmban élő német tró • De Sade és Marat szembeállítás • A Nemzeti Színház magyarországi ősbemutatója 1966-ban • „Az egész játék egyetlen tömegjelenet” • Éles vita a forradalomról • „A szocializmus ügye mellett” • Brook és Marton Endre • „A forradalom ügyének támasza” • Az előadás felújítása 1972-ben • A darab debreceni és szegedi bemutatója 1971-ben és 1974-ben • Peter Weiss további munkái	

Egy előadás világa	223
--------------------	-----

Peter Weiss: Marat/Sade – Kaposvár (1981) • Bevezetés az előadás világába • Az idősíkok megteremtése • Internáltak között • Nézőpontok, erőterek • Közösségi játék • A rejtélyes zene • Pantomim, koreográfia – színpadi képek • A kaposvári szövegváltozat

A történelem természete – az ember természete	237
---	-----

Ács János kaposvári Marat/Sade-rendezése • Szétváltó utak • A halál diadala • Összetett nézőpontok • Marat és Sade vitája a forradalomról • Emberi világok ütközése • „Minden halál beleolvad a természet közönyébe” • „Tébolyult állat az ember” • Az ég és a föld világa mily átláthatatlan • Lehetséges-e az utópia? • A konszolidáció jelene • Szabadság vagy egyenlőség? • Kegyetlen társadalom – a korbácsolás • „Jaj a másfajtajúnak” • A vég – végzet • Felajánl(koz)ás – újabb gyónás • A forradalmak sorsa • A végső győzelem felé

Színházi szintézis	265
--------------------	-----

Politikai színház • Mitologikus színház • Az érzékiség színháza • Szöveg-színház, mozgásszínház, látványszínház • A kegyetlenség színháza – az őszinteség színháza • Amatőr színház – közsínház • Rendezői színház, színészszínház – közösségi színház • Színészi játékmódok szintézise • Marat és Sade – Jordán Tamás és Lukács Andor • Kikidő: Máté Gábor • A négy énekes: Csákányi, Csakó, Göz, Gyuricza • Charlotte Corday: Pogány Judit • Simonne Evrard: Lázár Kati • Irónia és szenvedély – Duperret, Roux és mások

Egy legenda születése	284
-----------------------	-----

A Marat/Sade bemutatójának kritikai fogadtatása • „Marat a forradalmunkból mondd mi lett?” • A „nagy kuss” törvénye • Ideológiai vagy szakmai nézőpontból? • „Jó előadástól nagy előadás lett” • Egy előadás élete • A konszolidáció szentvitalen szomorúsága • Az (ön)cenzára működése • Weiss antagonizmusainak meghaladása • „Páratlan egység” • Mégis úgy lett a Marat/Sade-ból • A BITEF diadala • Színi-kritikusok díja • Volt egy jó magyarázat

ADATTÁR

Ács János életének és pályakezdésének kronológiája 1982-ig	315
Ács János szerepei	319
Ács János színházi rendezései 1981-ig	320
Ki kicsoda Ács János pályáján	321
Névmutató	326

EGY SZÍNHÁZI ÉLETMŰ NYOMÁBAN

Ács János (1949–2015) a magyar színház 70-es, 80-as évekbeli megújulásának meghatározó szereplője volt. Vezető színésze a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpadnak, amely az amatőr mozgalom kiemelkedő együtteseként *Az óriáscsecsemőtől a Kőműves Kelemenig* több maradandó emlékű, színháztörténeti jelentőségű előadást hozott létre. Ács közben rendezni is kezdett, majd hivatásos pályára lépett. A színművészeti főiskola elvégzését követő évben Kaposváron megrendezte Peter Weiss darabját, a *Marat/Sade*-ot. Ez az előadás a magyar színházművészet máig meghatározó, élő legendája. Kicsit el is homályosítja Ács János többi nagyszerű előadását, amelyek a maguk korában hasonlóképp nagy figyelmet keltettek.

Ebben a könyvben ennek a színházi életműnek szegődünk a nyomába. Arra teszünk kísérletet, hogy felidézzük ennek a kivételes pályakezdsnek a fordulatait. Közben arra keressük a választ, hogy Ács János színészként, majd rendezőként milyen előadások létrejöttében játszott kiemelkedő szerepet, ezekben milyen színházi szemléletet képviselt. Melyek voltak azok a meghatározó törekvések, amelyeket amatőrként megtapasztalt, s amelyek újdonságot hoztak a hivatásos magyar színjátszásba is? Mi magyarázza azt, hogy első rendezői munkái szakmai körökben revelatív erővel hatottak? Ezekben mi és hogyan készítette elő a *Marat/Sade*-ot, és mi élteti máig ennek az előadásnak a legendáját?

Szerencsére Ács János Peter Weiss-rendezéséről maradt fenn felvétel, így ez a produkció újra és újra az elfogulatlan elemzés tárgyává tehető. Azonban a pályakezdő évek többi munkáját (az egyetlen *Szentivánéji álom* kivételével) nem őrzi videó. Ezért más módszerekhez kellett folyamodnunk, hogy valamilyen formában mégis megőrizzük a színházi emlékezet számára ezeket az előadásokat. A felkutatható írásos források alapján megpróbáltuk őket rekonstruálni, újra elevenné tenni, így – ha nem is válnak újra átélhetővé – legalább annyit megérthetünk belőlük, hogy mi és hogyan hatott a korabeli nézőkre. És miközben számba vesszük tartalmi és formai jegyeiket, meghatározó színházi jellegzetességeiket, a bennük érvényesülő szemléleti sajátosságokat, nemcsak a rendező munkája válik újra értékelhetővé, hanem az alkotótársaké is: a tervezőké, zeneszerzőké és az egyes produkciók emlékezetes színészi alakításai is.

Ezekhez a rekonstrukciós kísérletekhez elsősorban azok a korabeli cikkek, kritikák szolgáltak forrásul, amelyek kortárs élményként rögzítették az egykori színházi produkciókat. Megpróbáltuk őket úgy összeolvasni, hogy az előadásoknak lehetőleg minél több részlete legyen felidézhető, ezekből egy átfogó kép is kirajzolódjon. A cél az volt, hogy minél több információt összegyűjtsünk abból, ami a korabeli kritikákban és interjúkban fellelhető, mert ezek gyakran (mint egy sosem volt kép mozaikdarabjai) természetes módon

egészítik ki egymást. Árnyalja az így kirajzolódó képet az, amikor a recenzensek vitába szállnak egymással, mert máshogy látják, másképpen értékelik a produkciókat. Ezekben az esetekben nem a polémia eldöntése volt a fontos számunkra, hanem az, hogy a vitás kérdések felmutatásával többet tudjunk meg az egykori előadásokról.

Eközben igyekszünk azokat a kérdéseket is felvetni, amelyek a korabeli recenzensek számára esetleg nem is voltak szempontok, mégis fontos összetevőt jelentenek az előadások megismerése, megértése szempontjából. A korabeli művészeti, kulturális kontextusba is belehelyezzük az előadásokat, mert ez is nélkülözhetetlen jelentőségük megértéséhez. S eközben igyekeztünk tompítani a kritikusok közötti nyitottságbeli, felkészültségbeli különbségeket, illetve az egyes sajtóorgánumok eltérő közlési szokásait, amelyek az ideológiai és egyéb elvárásoknak való megfelelés eltérő szintjeit mutatják. Célunk nem a korabeli kritika (illetve sajtóviszonyok) kritikája volt, inkább az, hogy minél hasznosabb forrássá tegyük a korabeli cikkeket.

A korabeli kritikák, elemzések, interjúk „összeolvasásának” eredményeként az egykori előadások olyan leírásait és értékeléseit adhatjuk közre, amelyek ebben a formában és ilyen teljességgel nem találhatók meg az egyes korabeli cikkeken. Mert az „összeolvasás” során nem a szubjektív szempontokat, hanem a kulturális emlékezet közösségét tartottuk elsődlegesnek. Köszönettel tartozunk a korabeli kritikusoknak, hogy ilyen nagy mértékben hozzájárultak a színházi és kulturális értékek megőrzéséhez. Az egyes előadások rekonstrukciójához felhasznált forrásokat az adott alfejezetek végén soroljuk fel, az ott található szerzői formában hivatkozunk rájuk.

A két felvétel által is megőrzött előadás, a *Marat/Sade* és a *Szentivánéji álom* esetében az írásos forrásokat elsősorban a produkciók korabeli helyének, hatásának, fogadtatásának feldolgozásához használtuk fel, de magukat az előadásokat a saját szempontjaink alapján, önállóan elemeztük. És itt megpróbáljuk azokat az alkotói, színészi, színházi jellegzetességeket is feltárni, amelyeket semmilyen formában nem rögzítettek a korabeli írások, de Ács János életműve jelentőségének meghatározásához feltétlenül hozzátartoznak.

Az előadások elemzését, illetve rekonstrukcióit adattárral egészítjük ki, amely számba veszi Ács János színészi és rendezői munkáit a vizsgált korszakban. A névmutató segítségével azok a pályatársak is visszakereshetők, akikkel a színész-rendező e korszakban találkozott, dolgozott, illetve akik maguk is azoknak a közösségeknek a tagjai voltak, amelyekben Ács János is működött. A legfontosabb személyiségek szerepéről, további pályájáról rövid kislexikon is eligazít.

Ez a könyv Ács János pályakezdéséről szól, egy olyan időszakról, amely mind saját színházi életműve, mind a magyar színház történet szempontjából ma a legfontosabbnak tűnik. A későbbi évek feldolgozása csak újabb kötetekbe férhetne bele.

A KEZDETEK

PESTEN ÉS VIDÉKEN

„A művészek eredendően szemérmesek” – mondta egy beszélgetés során Ács János. (Bogácsi 68.) Ennek megfelelően alig adott interjút (sőt egy ideig ezt „elvből” sem tette¹). Így hát nagyon keveset beszélt magáról, és különösen keveset mondott a gyerekkoráról, a családjáról. Ami mégis szóba került, abból egy különös személyiség sajátos útja rajzolódik ki.

„Amíg egy érzékenyebb, értelmesebb, benső készletétől sarkallt ember eljut addig, hogy valóban rendező, művész lesz, legalább két szakaszra lehet osztani az időt” – mondta egy interjúban Ács János. „Az első – a felkészülésnek a legrejtettebb, a legmélyebb gyerekkorig visszanyúló időszaka. A másik – a már gyakorlati munkával töltött újraértékelési folyamat, amikor a korábbi butább, nyersebb, lázasabb, alaktalanabb létezés már tisztábban fogalmazza önmagát.” (Bogácsi 68.)

Ács János 1949. március 22-én született Budapesten. Gyermekkoráról a vele készült interjúkban szinte semmit nem mesélt, de az anyját az első tanítómesterének nevezi. „Nagy kaliberű személyiség” – mondta róla. „Igazi kommunista, nem újabb sütetű. Nézetei miatt kirúgták az egyetemekről, szociáldemokratából lett kommunista. Ez meghatározta az értékrendet otthon, amely mégsem a rendszer feltétlen tiszteletét jelentette. Mert az anyám nem akart többé a párthoz tartozni 1956 után. Még emlékszem az otthoni viták hihetetlen feszültségére, amikor az anyám azt mondta az apámnak, hogy elválik tőle, ha ő visszalép a pártba. Kiténtetéseket utasított vissza, olyan felkínált előnyöket, amelyekre szükségünk is lett volna. A 60-as évekig egy másfél szobás garzonban laktunk heten, a szüleim és az öt gyerek.” (Bogácsi 71.)

Ehhez máshol a következőket teszi hozzá: „Echte pesti fiú vagyok, tizenharmadik kerület, Angyalföld, Pannónia, majd Rajk László utca, később megint Pannónia utca... itt éltem sokáig. Urbánus ember vagyok, soha a bűdös életben nem gondoltam, hogy valaha is vidékre kerülök.” (Bérczes 1997 37.)

A kezdődő majd megszilárduló Kádár-korról, amelyben gyerek- és ifjúkorát töltötte, így beszél az egyik interjúban: „Az a világ, ahol mi felnőtünk, inkább hazugságra, takargatásra, hallgatásra szoktatott. Ebben közös vagyok a többiekkel. Csakhogy az én

¹ „Ács János, a kaposvári színház fiatal rendezője elvből, negyvenéves koráig nem ad interjút” – hangzott el 1982. december 1-jén a Petőfi rádió műsorában, ahol a színészeket kérdezték a rendezőről. A műsor leírata az OSZMI cikkarchívumában Ács János dossziéjában.

utam még titkosabb. Tudom, milyen vagyok. Tudom azt is, hogy ez a milyenség nagyon más, mint a többi emberé. Pszichológiailag, szexuálisan – mindenképp. Erre a másságra nagyon korán ráébredtem – s nem akartam magam elfogadni. A szokásos kamasz depressziós rohamoknál sötétebb önpusztítás kísértett meg, többször is az öngyilkosság kísérletéig. Holott nagyon kedves, nyílt, kommunikatív, jó humorú fiúnak látszottam, olyan jó egészséggel, fizikai adottságokkal, amelyek a korosztályomban élsportolónak is tettek. Csupa ellentmondás lappangott bennem, s a mérleg nyelvét nem tudtam sem egyik, sem másik irányba elbillenteni. Nem gyávaságból, hanem mert bonyolultabbnak, gazdagabbnak, szabadabbnak éreztem magam, semhogy lelki gettóba zárkozzam.” (BOGÁCSI 68–69.)

Az érdeklődése alakulásáról ezt mondja: „Nagyon is reálértelmiséginek indultam. A matematika érdekelt, aztán a filozófia, a sci-fi, s lassacskán átcsúsztam a humán szférába.” (BOGÁCSI 70.) Eközben alakult ki a színház iránti érdeklődése is. „18 éves koromban jelentkeztem a színművészetre [színész szakra], de a harmadik fordulóban kiestem” – meséli. „Akkoriban az volt a szokás, hogy aki a harmadikon esett ki, az automatikusan tagja lett a Nemzeti Stúdióinak. Szóval egy évig stúdiós voltam.” A következő évben ismét jelentkezett a főiskolára. Erről így beszél: „a felvételin összetűzttem a tanárokkal, és már az elsőn kivágtak. Ezzel én befejeztem színházi pályafutásomat. Semmi görcs nem volt bennem, elmentem segéd munkásnak. Szóval nem voltam valami eltökélt színészgyerek, igazából nem is jártam színházba, nem érdekelt.” (BÉRCZES 1995 41.)

Ifjúkori kortárs kapcsolatairól ezt mondja Ács János: „Nem voltak barátaim. Semmilyen kortársi, majd eszmetársi kapcsolat nem volt. Mondok egy kis példát: huszonnégy évesen voltam először valakivel együtt moziban. Szinte katartikus élményként döbbsentem rá, milyen fantasztikus bája van annak, hogy utána megbeszélhetem, megfogalmazhatom, amit láttam. Még sokáig minden, ami velem történt, valójában egy-egy terápiás lehetőség volt, hogy egy végletesen magányos, bezárkózó, önmarcangoló ember bekapcsolódjon egy közösségbe. Csak lassan-lassan derült ki, lakik bennem egy másik lény is, nem csak az a gyenge, túlérzékeny gyerek, akinek tudtam magam.” (BOGÁCSI 68–69.)

Az egyik ilyen történet a katonasághoz kötődik. Ács János tizenkilenc éves korában vonult be Kalocsára. Minderről így beszél: „1968-ban voltam katona. Ebben az évben a mi csapatunk baráti segítségnyújtás végett átlépték a csehszlovák határt. Amikor bevonultam, akkor szerelték le azokat, akik megjárták Csehszlovákiát – éppen azért szerelték le őket, hogy ne tudjanak mesélni az újoncoknak arról, mi is történt '68 augusztusában. Csináltunk egy műsort – természetesen lógás céljából –, amellyel utazhattunk, és jártuk a laktanyákat. Készítettünk orosz verziót is – én orosz népdalokat énekeltem –, merthogy orosz laktanyákba is elmentünk.

Fantasztikus élményeket szereztem, az éles téthelyzetekben kiderülhet, ki jó, ki rossz, ki becsületes, ki aljas, ki tiszta, ki szemét. ... Addigi dadogásom is egy ilyen, katartikus pillanattal járó téthelyzetben kezdett megszűnni. Ugyanis dadogtam – mint különben sok-sok színész. Ez gyakori olyankor, amikor valaki nagyon akar kommunikálni, de nagyon nem tudja, hogyan csinálja. Engem korábban logopédushoz járatnak, Ady Endre egyik versét gyakoroltam egy éven át – de nem Ady segített, hanem a hadsereg.

Csendes, zárkózott gyerek voltam, énekelni mertem, beszélni nem. Az első napok egyikén valami barakkot bontottunk, és akkor ledőlt egy fal, betemetett két embert. Ebben a veszélyhelyzetben egyszer csak megszólaltam, mégpedig mély hangon, és elkezd-

tem utasításokat adni. Erre a rendkívüli tíz percre mindenki elfogadott parancsnoknak, majd amikor elmúlt a veszély, minden visszaállt – és én egy oktávval feljebb újra dadogni kezdtem. De mivel a seregben sok ilyen veszélyhelyzettel találkoztam, újra és újra átéltem, hogy bennem létezik egy másfajta lény is. Nemcsak egy rendkívül érzékeny, félénk, magas hangú fiú, hanem egy határozott, erőszakos, másokat irányító férfi is. Ezt a felismerést köszönhetem a katonaságnak.” (BÉRCZES 1997 38–39.)

Kalocsa után Szegedre került. „Engem tulajdonképpen az anyám küldött le Szegedre, menjek és felvételizzek. Fel is vettek a tanárképzőre. Én addig soha életemben nem voltam vidéken, soha. Talán a Balatonon egyszer-kétszer. Tehát nekem Szeged a teljes kitaszítottást jelentette. Nem fogtam én ezt fel, hogy az egy nagy vidéki egyetemi város. Azt láttam, hogy egy kisvárosban kell élnem.” (BÉRCZES 1995 40.) Erről az idegenkedésről az egyik szegedi ismerőse, Fehér Ildikó színész, a Szegedi Egyetemi Színpad egykori tagja így mesélt: „A szegedi évek megítélése egyébként azon is múlik, ki honnan érkezett. Ács Jancsival az órákon is, a próbákon is együtt voltunk. Este tízkor megállt szomorúan a Kárász utca közepén, kérdeztem, »mi bajod?« »Nézd meg, sötét van. Ez Magyarország.« Én, aki korábban Kerekegyháza-ról jártam be Kecskemétre, nagyvárost, lüktető szellemi életet láttam. Jánosnak, aki Pestről jött, mindez kevés volt.” (BÉRCZES 1995 34.) Később ezt így kommentálja Ács János: „Annak a lánynak igaza volt, a szegedi öt évet száműzetésként éltem meg. Voltak örömei, voltak sikerei, de az egész nekem mégiscsak »vidék« volt.” (BÉRCZES 1997 37.)

Máshol így beszél erről: „minden porcikámmal a vidékiséget érzékelttem. Régi villamosok, földszintes kunyhók... Albérletről albérletre kódorogtam, fűtöttem hajnalonta az öreg néniknek. Nekem Szeged egy rémálom volt. Ebből a depresszióból az egyetemi színpad fantasztikumra rántott ki. Volt valami egyetemi és főiskolai szavalóverseny, és én ott első vagy második lettem. [Paál] Isti benne volt a zsűriben. Aztán szabályszerűen átigazolt az egyetemre, mint valami élsportolót. Természetesen azért, hogy a színpad tagja legyek.”

„Nekem a Szegedi Egyetemi Színpad sem a színházat jelentette, hanem politikai ellenállást és közösséget – teszi hozzá később. – Miután magányos voltam, nekem megváltás volt ez a közösség. Tehát nem is annyira színházi, mint inkább pszichoterápiás szempontból volt fontos, hogy csatlakozzam Istiekhez.” „A csoportban jól éreztem magam, feloldotta azt a totális magánéleti magányt, ami helytől függetlenül a sajátom.” (BÉRCZES 1995 40–41.)

FORRÁSOK:

BÉRCZES László (1995): *A végnek végéig. Paál István*. Céger Kiadó, Budapest, 1995.

BÉRCZES László (1997): Tegnap és ma. Színház-est Ács Jánossal. *Színház* 1997. 3. sz.

37–45.

BOGÁCSI Erzsébet: *Ács János*. In *Rivaldazárlat*. Dovin, Budapest, 1991. 68–84.

A SZEGEDI EGYETEMI SZÍNPAD

A Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpad – amelynek Ács János 1970-től volt tagja, majd vezető színésze – a 70-es évek amatőr színházi mozgalomának meghatározó együttese volt. Legfontosabb produkcióik – Az óriáscsecsemő, Örök Elektra, Petőfi-rock, Kőműves Kelemen – a kor legendás előadásaivá váltak.

Az 1960-as, 70-es évek fordulója az amatőr színházi mozgalom megújulását, felvirágzását hozta Magyarországon. „Az országban több ezer, Budapesten több száz amatőr színjátszó együttes dolgozik” – írta 1970-ben MÉSZÁROS Tamás. „Fenntartó szerveik szerint az alábbi csoportokra oszthatók: egyetemi-főiskolai, középiskolai, szakszervezeti, üzemi, tanácsi együttesek. Ez a felosztás nemcsak adminisztratív, hanem színvonalbeli különbségeket is jelöl.”

A legmagasabb színvonalat ekkoriban az egyetemi színjátszók képviselték, sőt a megújulást is az ő munkájuk jelentette. Szinte egyidőben indult két kiemelkedő egyetemi együttes: 1960-ban Szegeden a József Attila Tudományegyetem Egyetemi Színpada, 1961-ben Budapesten az Eötvös Loránd Tudományegyetem Universitas Együttese, amely az Egyetemi Színpadon működött. Ezeknek a „folyamatosan magas színvonalon dolgozó együtteseknek a tevékenysége nemcsak az egyetemi, hanem az egész magyar amatőr, sőt hivatásos színjátszásra is jelentős hatással volt” – írta róluk Nánay István. A két együttesben közös az is, hogy indulásukkor – „ugyanúgy, ahogy a nyugati országok egyetemi színjátszói, amikor a hivatásos színházak ellenében meg akarták fogalmazni a maguk színház-ideálját, a klasszikusokhoz nyúltak vissza – ez a két együttes is klasszikus tragédiát játszott elsőként: Euripidész *Hekabé*-jét Szegeden, *Alkésztiszét* Budapesten.” (NÁNAY 1986 187.)

Az 1960-as évek egyik meghatározó kulturális helyszíne a budapesti Egyetemi Színpad volt. Elsősorban azért, mert itt olyan témák is megjelenhettek, olyan művek is színpadra kerülhettek, amelyeket a hivatalos kultúrpolitika nem támogatott, de az amatőr státuszú Egyetemi Színpadon mégis fórumot kaphattak. A budapesti Egyetemi Színpadra az is jellemző volt, hogy programjai komplexitásra törekedtek: a színházi előadások mellett irodalmi műsorok, koncertek, filmvetítések, vitaestek is zajlottak a kápolnából átalakított színházteremben, gyakoriak voltak a különböző művészeti ágak, illetve alkotók találkozásai.¹

¹ Minderről részletesen lásd NÁNAY István: *Profán szentély. Színpad a kápolnában*. Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007.

Sok minden, ami a hivatalos szervek irányította nyilvánosságból kiszorult, az az Egyetemi Színpad élő műsoraiban, vitaestjein szóba kerülhetett.

A budapesti Egyetemi Színpadon működött az Universitas, melynek vezető rendezője Ruszt József volt. A színházi együttes jobbára szintén a hivatásos színházak műsorából hiányzó darabokat tűzött műsorra Ruszt József rendezésében (Majakovszkij: *Gőzfürdő*, 1962; Racine: *Pereskedők*, 1963; Aiszkülosz: *Oreszteia*, 1964), illetve Dobai Vilmos rendezésében (Lorca: *Yerma*, 1962; Borchert: *Az ajtón kívül*, 1963; Lenz: *Bűntelenek*, 1964). Miközben egyre fontosabb előadásokat hoztak létre, formálódott a társulat sajátos stílusa. 1964-ben rendezte meg Ruszt Csokonai diáktrefának szánt művéből, a *Karnyónéból* a népi vásári stílusban fogant előadását, amely nemzetközi sikert is aratott, több fesztiváldíjat is kapott.

Az Universitas 1965-től számos külföldi fesztiválon szerepelt: Nancyban az egyetemi világfesztiválon, Zágrábban a diákszínpadok nemzetközi fesztiválján, Parmában az egyetemi színházi fesztiválon és Wrocławban a nemzetközi diákszínpad fesztiválon. Az együttes tagjai itt találkoztak a világszínház azon új törekvéseivel, amelyek Magyarországra nem juthattak el. Ezek közül a legfontosabb találkozás az volt, amikor Ruszték 1967-ben látták Wrocławban Grotowski *Az állhatatos hercegét*, és az együttes színésztreníngjén is részt vettek. Grotowski közvetlen hatására született meg Halász Péter (Pilinszky *KZ-ora-tórium*a nyomán írt) darabja, *A pokol nyolcadik köre*, amelyből Ruszt József rendezett fontos előadást 1967-ben. Ez az első magyar előadás, amely Grotowski hatását tükrözi.

Paál István indulása

Szegeden sem előzmények nélkül alakult ki az egyetemi színjátszás. A 30-as évek végén, Szentgyörgyi Albert rektorsága idején a „támogatásával és védnöksége alatt” működött a Szegedi Egyetemi Ifjúság Színjátszó Társasága, amelynek legfontosabb előadása az országos hírnévre szert tett 1941-es *Hamlet* volt, amelyet ifj. Horváth István rendezett. (NÁNAY 1986)

1956 után indult újra a színjátszás a szegedi egyetemen. A régi fényképek alapján úgy tűnik, hogy „klasszikus művek hagyományos megvalósítása lehetett a céljuk. Iskolai színjátszás volt, azt segítette, hogy a hallgatónak majd legyen fogalmuk a színházról a középiskolában” – mondja Paál István, aki másodéves korában kapcsolódott be a Szegedi Egyetemi Színpad munkájába. Szerinte a 60-as évek elején már „egy nagyon lelkes és rendkívül tehetséges fiatal klasszika-filológus, Horváth István Károly volt a csoport tanár elnöke, sőt néha szinte a rendezője a produkcióknak”. (BÉRCZES 45.)

Az együttes vezetője és rendezője, Daniss Győző vette maga mellé asszisztensnek Paál Istvánt, aki úgy érezte, hogy talált magának egy közösséget, ahova tartozhat, és ami teljes mértékben leköti az energiáit. A csoport akkori célkitűzései hasonlítottak a budapesti Egyetemi Színpad törekvéseire. Ezt Paál István így jellemzi: „A darabválasztásaik hézagpótló szerepet töltek be... Ismeretlen klasszikusok és még ismeretlen kortárs szerzők bemutatása – ez lehetett a programjuk. Ezekkel a szó jó értelmében vett periférikus dolgokkal olyan igényeket elégítettek ki, amiket például a Szegedi Nemzeti Színház nem tudott.” (BÉRCZES 46.)

Ez egészében is jellemezte az egyetemi színpadok munkáját. 1956 után előbb folyóiratokban, majd könyvalakban is kezdtek megjelenni a 20. századi irodalom meghatározó

művei, amelyek korábban hozzáférhetetlenek voltak Magyarországon. „Ám a színházak csak óriási fáziskészséssel reagáltak az újdonságokra. Mindent elárasztó Shaw-hullám uralta a [60-as években a magyar] színházak műsorát, valamint egy feltűnő Brecht-kultusz – 1957 és 1962 között Budapesten hét darabját játszották, ám ezeknek alig volt vidékre kisugárzása. A modernséget Arthur Miller és Tennessee Williams, valamint a Dürrenmatt–Frisch–Hochhuth nevével jellemezhető irányzat képviselte, ők voltak a legtöbbet játszott kortárs és nyugati szerzők.” (NÁRAY 1986)

Ezzel szemben Paál István első önálló rendezéseinek középpontjában a 20. századi avantgárd és modernista törekvések bemutatása állt.² 1963-ban készítette a Szegedi Egyetemi Színpadon a *Forrongó irodalom* című szerkesztett műsort, amelyben vers, próza és drámarészlet is szerepelt. Az utóbbit Ionesco *Az orrszarvú* című drámájának harmadik felvonása képviselte. A szöveg az akkor meghatározó szerepű folyóiratban, a *Nagyvilág*ban jelent meg. „Ez a részlet engem megérintett – mondja Paál István –, politikus színházat véltem benne felfedezni: az elembertelenedés és a csordaszellem kialakulásának modelljét láttam benne.” (BÉRCZES 46–47.)

Az egyetemen hamarosan végzett Daniss Győző,³ és elhagyta Szegedet, így rendező nélkül maradt az Egyetemi Színpad. Az interregnumban fokozatosan egyre inkább Paál István lett az együttes rendezője, majd vezetője. Ezt hivatalossá az egyetem kulturális bizottságának megbízása tette, amely – rövid kitérő után – az egyetem elvégzése után is Szegeden tartotta Paál Istvánt.

Egy német hangjáték⁴ és egy Mrozek-egyfelvonásos⁵ után Paál következő rendezése szintén egy Ionesco-darab volt, *A király halódik* (1967). „Egy fantasztikusan nagy és szép dologról, egy ember életének utolsó pillanatáról szól” – mondja róla Paál István. „Az életből a halálba való átlépés egyetlen másodperce, kinagyítva egy előadásra, hogyan búcsúzik az ember az élettől, és hogy szembesül azzal, hogy a rábízott értékekkel, lehetőségekkel, tehetséggel, hatalommal élt-e vagy sem.” Az előadás „frenetikus siker volt”. Három előadást hirdettek meg, „de verekedtek a jegyekért, s nem csak az egyetemisták”. (BÉRCZES 51.) Mindez „annak a bizonyítéka, hogy az egyetem falain kívül is történt nyitás, és ha nem is fényes, de szabadabb szelek fújtak” – mondja Paál István. „Folyóiratot, könyveket olvasó mérnökök, jogászok, pedagógusok egy jelentős részének 1965-ben Eugène Ionesco neve mondott valamit.” És „más színházat akartak”. „Olyan színház volt

ez, amely – először az amatőrök által – közvetíteni tudta a világháborút túlélő művészi attitűdöt.” (BÉRCZES 53.)

Ekkor azonban váratlan fordulat történt. „Az egyetem valamelyik kulturális előadója ártatlanul elhencegett azzal, hogy milyen nagy sikerű Ionesco-előadás van Szegeden. Ez Aczél György tudomására jutott”, és „állítólag nagyon keményen felelősségre vonta az egyetem illetékes vezetőit, hogyan engedhették egy fasiszta mű bemutatását.”⁶ Több előadást természetesen nem engedélyeztek – meséli Paál István.

A Ionesco-darab betiltása után nem hosszabbították meg Paál István szerződését a szegedi egyetemen. Ezután egy évre sűgőnek szerződött Kaposvárra, bár ez a színház 1967-ben – Zsámbéki Gábor érkezése előtt – még igazi végvidéknek, színházi perifériának számított. Közben Paál István felvételizett a színművészeti főiskola rendező szakára, ahol Marton Endre „egy ötperces vicces tesztvizsga után” nem tartotta alkalmasnak arra, hogy a második körbe kerüljön. Ezután visszatért szülővárosába, ahol a Szegedi Nemzeti Színház ügyelője, rendezőasszisztense lett, s közben a csoport vezetőjeként folytatta a munkát a Szegedi Egyetemi Színpadon is.

Az óriáscsecsemő (1970)

Akkoriban jelent meg Déry Tibor válogatott drámáinak kötete, benne az 1926-ban írt dadaista-abszurd drámája, *Az óriáscsecsemő*. „Ezt olvasva rettenetesen megdöbbentett az, milyen pontosan megfogalmazott valaki a 20-as években bizonyos alapproblémákat: egyén és hatalom, magánélet és közélet... Nem kellett semmit aktualizálni” – mondja Paál István. (BÉRCZES 64.) A Déry iránti érdeklődést nyilván az is befolyásolta, hogy nemrégiben szabadult az 56-os tevékenységéért kapott börtönbüntetéséből, és ekkoriban zajlott visszafogadása az irodalmi életbe.⁸

„Az óriáscsecsemő” voltaképpen *Az ember tragédiájának* egyfajta parafrázisa – írja Radnóti Zsuzsa. „Minden megszületett ember csodalényként jön a világra – vallja Déry –, mindenre képes, de élete folyamán a társadalom törvényei, béklyói megnyomorítják. Egy modern Lu-

2 Első rendezését Paál Daniss Győzővel közösen készítette a kortárs író, Kamondy László *A szerelmek fája* című darabjából.

3 Daniss Győző (1938) a szegedi egyetemen szerzett tanári diplomát, majd rendezőként, dramaturgként, később tanárként dolgozott. Újságírói pályáját 1970-ben kezdte a *Békés Megyei Népiújságnál*, majd az *Élet és Tudomány* rovatvezetője lett. 1987 és 2002 között a *Népszabadság* munkatársa, rovatvezető-helyettese, lapszerkesztője, végül főmunkatársa volt. 2002-es nyugdíjba vonulása után a *National Geographic*-nál dolgozott. 1959-ben szervezték be III/III-as ügynöknek, Kovács Zoltán fedőnéven az értelmiség és az egyetemi ifjúság megfigyelésére. Apja a Békés megyei Jókai Színház alapító igazgatója volt. Beol.hu www.beol.hu/bekes/kultura-bekes/aranytoll-jeles-publicistaknak-292903/ (Letöltés ideje: 2022. április 30.)

4 Alfred Andresch: *Karambol* – Szegedi Egyetemi Színpad, 1964.

5 Mrozek: *Piotr Ohey mártírsága* – Szegedi Egyetemi Színpad, 1966. Az előadás a zágrábi nemzetközi egyetemi színházi fesztiválon is vendégszerepelt. (NÁRAY 1986 190.)

6 „Ionesco állítólag román-fasisztoid magyarellenes kirohanásokat tett olykor-olykor” – emlékezik Paál István, hogy miért szerepeltek tilalmi listán Ionesco drámái. (BÉRCZES 51.) Minderrel Mihályi Gábor ezt írja: „Alkalomadtán egy szűkebb körben lefolytatott beszélgetés során megkérdezték Aczél Györgytől, miért nem engedélyezi Ionesco darabjainak bemutatását. Mire szemrebbenés nélkül azt válaszolta, hogy csak nem mutatunk be egy olyan szerzőt, aki hírhedten magyarellenes cikkeket írja tele a francia lapokat. Nemrég olvasta egy szörnyű magyarellenes főrmédvényt. Aczél persze visszaélt azzal, hogy senki se meri tőle megkérdezni, hogy melyik lapban mikor olvasta Ionesco inkriminált kirohanását. Én történetesen tudtam, hogy Ionescóra éles antikommunista cikkei miatt nagyon haragszanak Moszkvában. Ez a tiltás valódi oka. Csak éppen az adott körben jobban hangzott Ionescót magyarellenességgel, mint antikommunizmussal vádolni.” Mihályi Gábor: Még mindig Kaposvár. *Élet és Irodalom* 2009. április 10.

7 A darabot több mint negyven év után először a *Kortárs* 1967. júliusi száma közölte, majd ezután jelen meg – még ugyanebben az évben – Déry válogatott drámakötetében is. Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1967.

8 1957-ben kilencévesi börtönre ítélték, de 1961-ben felfüggesztették büntetését, majd teljes amnesztiát kapott.



Az óriáscsecsenő szereplői Déry Tiborral (balra fent a főszerepet játszó Dunai Tamás, mellette Paál István rendező)

cifer, egy démonikus manipulátor, név szerint Nikodémosz, minden különleges képességtől fokozatosan megfosztja a felcseperedő emberi lényt, és engedelmes állampolgárt, megtört, szürke tömegembert nevel, alakít belőle, aki a gyereket ugyanúgy eladja, odaadja Lucifer-Nikodémosznak, mint ahogy tette vele korábban az ő apja is.” (RADNÓTI 16–17.)

„Déry műve azt a tragikus pillanatot ragadja meg, amikor a hitét, eszméjét veszített ember szembekerül emberi mivoltának és értékének a kérdésével. A mindent elborító káoszra nem tud racionális választ adni, csak szubjektív látomását dadogja el” – jellemezte *Az óriáscsecsemőt* 1972-ben R. Kocsis Rózsa. Radnóti Zsuzsa szerint „a mű igazi világ-színházi játék, stációdrama, pontosabban tragikomédia, a modern európai ember transzcendenci-

ától, szabadságtól, személyiségtől megfosztásának története.” (RADNÓTI 17.)

„Az életnek nincs olyan fázisa, amit *Az óriáscsecsemő*vel ne lehetne elmondani” – mondja az előadás főszerepét játszó Dunai Tamás.⁹ „A megszületéstől a halál pillanatáig, a teljes naivitástól a bölcs resignációig, a forradalomtól a beletörődésig, a megváltó szándékoktól a kénytelen-kelletlen asszimilációig, a friss, remegő hústól a darálóból kijövő emberig, a fellobbanó szexualitástól az unott egymásgyűlöletig – amit az ember végigélhet, ez a szerep végigéli. Óriási lehetőség volt ez, még akkor is, ha csak hályogkovács módjára dolgoztam. Annyira felkavaró volt ez a munka, hogy nem lehetett tőle szabadulni.” (BÉRCZES 27.)

9 A szegediek előtt a győri amatőr Rába Együttes játszotta a darab ötven percesre sűrített változatát Benkő József rendezésében. *Az óriáscsecsemő* hivatásos színházi bemutatójára a Pécsi Nemzeti Színház stúdiójában került sor 1978-ban, Szikora János rendezésében. 1991-ben Gaál Erzsébet vitte színre a darabot a debreceni Csokonai Színház stúdiójában. 2015-ben a Szegedi Egyetemi Színpad előadásának főszereplője, Dunai Tamás rendezett előadást a darabból a kecskeméti Katona József Színházban. Vajda Gergely operaváltozatát 2002-ben a Budapest Bábszínházban (rendező: Kovalik Balázs), 2018-ban pedig a Kolibri Gyermek- és Ifjúsági Színházban (rendező: Novák János) mutatták be.

Az óriáscsecsemőt majd egy évig próbálta Paál István a Szegedi Egyetemi Színpaddal. Közben újjászervezte az együttest, a régiek közül csak Dunai Tamás maradt. A rendező kemény munkát követelt a tagoktól, ami némelyekben visszatetszést keltett. „Sokan úgy vélték, hogy elveszem az öntevékeny amatőrség báját, hiányzik a tréfa, a kikapcsolódás” – meséli Paál István. „Érthető, hiszen sokak számára ezt jelentette az amatőr színjátszás: érezzük magunkat jól együtt. Nekem már nem ezt jelentette.” (BÉRCZES 65.)

*Az óriáscsecsemő*ben Nikodémoszt játszó Notheisz János így mesélt az előadás születéséről: „*Az óriáscsecsemő* rendkívül sokszereplős darab (még erősen rövidített változatában is, ahogy mi játszottuk), nem is volt annyi tagja az együttesnek. Szóltunk ennek-annak, rábeszélünk barátokat, barátnőket, olyanokat is, akik életükben sosem voltak színpadon, illetve a nyilvános szereplés minimális rutinjával sem rendelkeztek. Egységes esztétikai felfogás, stílus meg végképp nem létezett. Ahányan voltunk, annyiféleképpen »játszottunk«. A Jancsó-filmekből ellesett, akkor újszerűnek tetsző mozgáskoreográfiától kezdve bohóciati elemeken át táncos, komikus gesztusokig »átélós« és stilizált játék váltogatta egymást. Úgy tűnt, hogy nem is lesz a dologból semmi. (Fájlalom, de ez az igazság, a nagyobb szerepet játszóknak közül én voltam a leggyengébb pontja.)

Iszonyú fárasztó próbafolyamat után a Veszprémi Egyetemen mutattuk be először, és teljes volt a kudarca. Egy héttel az egyetemi és főiskolai színjátszók fesztiválja előtt támadt Istvánnak az a kétségbeesett ötlete, hogy ne takarásból jöjjenek be a szereplők az egyes jelenetekhez, hanem ülünk le az első sorba, s játszunk azt, hogy mi, egyetemisták játszunk Déryt. Azzal, hogy idézőjelet kapott az egész, hirtelen felbátorodott mindenki, hogy itt a magunk baját sírjuk, a magunk nyomorúságán röhögünk. Alighanem ettől vált az előadás legendássá.” (NOTHEISZ)

A próbák utolsó fázisában került a rendező kezébe egy nyugati színházi folyóirat, amelyben egy férfit látott ugyanolyan pózban, mint ahogy ő Dunai Tamást beállította *Az óriáscsecsemő*ben. „Még egy kicsit hasonlított is egymásra a két férfi, ugyanúgy térdeltek, és egy fehér ágyékkötő volt mindkettőn.” Kiderült, hogy Ryszard Cieślakot látta Grotowski előadásában, *Az állhatatos herceg*ben. Majd valaki felhívta arra is a figyelmét, hogy a *Vigilia* című folyóiratban Grotowskinak már megjelent egy tanulmánya¹⁰ a szegény színházról, amit azonnal el is olvasott. „Ez a fénykép volt az, ami belém hasított: egész színházi szemléletemet meg kell változtatnom – mondja Paál István. – Ilyen értelemben az utolsó »gazdag« színházi rendezésem *Az óriáscsecsemő* volt. Az első politikai avantgárd, de az utolsó »gazdag színházi« produkció, aminek expresszionista, szürrealista, dadaista alapokon létrejött díszlet- és jelmezrendszere” volt. (BÉRCZES 65–66.) A Grotowski-hatást – amely felé ösztönösen a maga törekvései is vezettek – elmélyítette az is, hogy Paál István 1971-ben Wrocławban személyesen is látott Grotowski-előadást, az *Apocalypsis cum figurist*. „Ez eldöntött mindent.”

„Ahogy a lengyel színházművészek fölfedezték az elfelejtett Witkacyt, és az ő renitens látomásai, rendetlen színházi formái segítettek a lengyel romantika nagy drámaíróinak újrafölmutatásában, Dérynek ez a drámája is alkalmas arra, hogy új szemüveget adjon ránk a hagyományos színházvezetéshez” – írta Paál István rendezése kapcsán MOLNÁR GÁL Péter. De ő úgy véli, hogy a szegediek „Déry roppant erejű misztérium-farce-ában elsősorban nem a színházi, hanem az irodalmi különlegességet-újdonáságot látták meg.”

¹⁰ GROTOWSKI, Jerzy: A szegény színház felé. Fordította: Pályi András. *Vigilia* 1969. II. sz. 751–757. o.

Ezzel szemben Nánay István úgy véli, hogy *Az óriáscsecsemő* 1970-es bemutatója színházi értelemben volt korszakhatár a Szegedi Egyetemi Színpad életében. „Lezárult egy drámaírói irányzatokat feltérképező szakasz, és elkezdődött az együttes saját, egyedi színházi nyelvének, gondolkodásának kialakítása. *Az óriáscsecsemő* összegzése volt mindannak, amit az együttes négy-öt év alatt a színházi stílusokról, a színház lényegéről megtanult.” „Paál István megtalálta a kulcsot a szürrealista és expresszionista stílusjegyeket magán viselő, avantgárdnak tartott drámához, és kitűnő térkompozíciókban, a groteszk elemeket felerősítve tragikus játékká formálta a darabot. Az előadást huszonnyolcszor játszották.” (NÁNAV 1986 190.) 1970-ben a Szegeden megrendezett országos egyetemi színjátszó fesztiválon *Az óriáscsecsemő* szinte minden díjat megnyert.

Az előadást másfél évig tartotta műsoron a Szegedi Egyetemi Színpad, miközben állandóan cserélődtek a tagok. *Az óriáscsecsemő* „társulata átmeneti jellegű volt, a régiék és az újak keveréke. Benne volt egy csomó srác, aki ezt nem az életének, hanem játszadozásnak tekintette” – mondja Ambrus György, aki az egyetem kulturális előadója, így a Szegedi Egyetemi Színpad hivatalos vezetője is volt.¹¹ „Kettészakadt a társaság. Ez tehát egy vízváltó volt. Azok maradtak, akik ezt halál komolyan gondolták. Az utolsó előadás szereposztása már a következő időszak törzsgárdájára épült.” (BÉRCZES 28.) *Az óriáscsecsemő* egyik utolsó előadásán lépett először színpadra a Szegedi Egyetemi Színpad új tagjaként Ács János.

Stációk (1971)

„*Az óriáscsecsemő* sikere szinte törvényszerűen meghozta az amatőrökre ilyenkor általában jellemző meghasonlást. Sokan kiváltak az együttesből, Paál kapott hideget, meleget társulati megbeszélésen, volt szadista, autokrata stb. Hogy milyen szélsőséges indulatok szabadultak el, annak érzékeltetésére elég, ha valaki fellapozza Temesi Feri egyébként igen jó szótárregényének, a *Pornak* »próba« címszavát (ő volt a második csecsemő a darabban)” – emlékezik vissza NOTHEISZ János. „A sikernek persze több volt a haszna, mint a kára. Ha jól sejtem, ennek is köszönhetően érkeztek a társulathoz olyan meghatározó személyiségek, mint Árkosi és Ács, és kezdődött meg a legvirágzóbb korszak.”

Temesi Ferenc szótárregényének igencsak szarkasztikus hangvételű „szócikkében” Paál Istvánt (Gaál néven) korbácsos emberként mutatja be. „Nem mondom: a banda mindig is fegyelmetlen volt” – fűzi hozzá a szerző, majd így jellemzi a rendezőt: „Gaál, csenevész, pipaszárlábú emberke, ritkás, korán őszülő szakállal, aki a megszállottságát mint valami farmerdzsekit kívül viselte. Világos, de határozott körvonalú szembogara volt Gaálnak. Senki sem állta a tekintetét túl sokáig.” Temesi hasonló stílusban ír Ács Jánosról is: „Asztalos, aki a tanítóképzőből került át, újonc volt még, de úgy tudott mosolyogni, mintha mindent értene.” Asztalosban „tán az volt az egyetlen figyelemre méltó, hogy annyira érdeklődött a fiúk iránt, mint iránta a lányok.” (TEMESI 276.) A „szócikk” története egyébként csupán annyi, hogy az elbeszélő és társa annyira mulatságosnak tartja

¹¹ „Teljesen egyértelmű volt a felállás, a munkamegosztás. Isti volt a művészeti vezető, én pedig – mai szóhasználattal – menedzser-igazgató voltam, aki biztosította a pénzt, a paripát, a fegyvert az előadásokhoz, sőt villámhárító szerepet is betöltöttem” – mondja Ambrus György. (BÉRCZES 35.)

a Radnóti-műsor próbáját (erre a földön fekvő halomban mesélt zsidó viccel maguk is rásegítenek), hogy nemcsak a próbát, hanem az egyetemi színpadot is otthagyják.

„*Az óriáscsecsemő* után csatlakoztam a csoporthoz Ács Jánossal és Fehér Ildivel” – meséli Dózsa Erzsébet. „Isti ekkoriban kisöpört egy csomó embert az együttesből, etikailag nem volt megelégedve velük. Afféle »aranyifjak« voltak. A nagy jelszavak ekkor születtek: hit, magunkat felmutatni, őszinteség, forradalmiság, keménység. Semmivel nem voltak tehetségtelenebbek azok, akik előttünk a csoport tagjai voltak. De velük még Isti nem találta meg azt a vezető szerepet, amit később betöltött. Talán »birkábbak«, fiatalabbak voltunk, könnyebb volt befolyásolni, manipulálni bennünket. Persze bárki kiszállhatott, ha akart. De Istinek varázsa volt. Rengetegszer alázott meg embereket, s ők tűrték. Én nem tűrtem volna. Tulajdonképpen két emberrel nem mert szórakozni: Árkosival és velem. Még Ácsnak is oda-odaszólt.” (BÉRCZES 31–32.)

„Ha nincs Isti, nincs ez a színpad. Egyszerű dolog ez” – mondja erről Fehér Ildikó. „Ezt ő, az ő személyiségének varázsa tartotta össze. Lehet, hogy azok, akik később nem színészek lettek, úgy nyilatkoznak, hogy Isti zsarnok volt, korbácsos volt. Én azóta jól tudom, hogy annyi embert így összetartani nagyon erős akarattal, néha drasztikus erővel lehet.” (BÉRCZES 34.)

Ambrus György szerint az újjászerveződő Szegedi Egyetemi Színpadon a kemény magot Dózsa Erzsébet, Ács János, Fehér Ildi alkotta, és részben Dunai Tamás, Soltész Tibor, Árkosi Árpád. (BÉRCZES 42.) „Annyira hittem Istiben, hogy mindenben alkalmazkodtam hozzá” – mondja Árkosi Árpád. Ács „Jani sokkal többet vitázott vele”. (BÉRCZES 54.)

Az óriáscsecsemő után Paál István nemigen talált darabot, amivel folytathatták volna a munkát. De a következő *Ki mit tud?*-ra valamivel jelentkezniük kellett; mért ez volt az egyetem elvárása a csoporttal szemben. „Egy-két ecloga híján feldolgoztuk Radnótitól *Készül le a völgybe a farkas* címmel a Bori noteszt” – meséli Paál István. (BÉRCZES 70.) Notheisz János szerint *Az óriáscsecsemő*-vel párhuzamosan próbálták „a Radnóti-versekből komponált – általában hagyományosnak vélt – irodalmi színpadi műsort is. Emlékezem szerint itt még nem volt szó arról, amivé később a *Stációk*ba kerülve vált ez a játék. Gesztusrendszerének egy részéről (pl. az *Eper és vér* című film nagyjelenetét idézve vertük a földet kórusban az *Erőltetett menet* ütemére) inkább azt gondoltam, hogy a legrosszabb »szögesdrótos, körfüggönyös« hagyományt folytatja. Elismerem azonban, hogy a *Stációk*-ban e gesztusrendszer is új értelmet kapott.” (NOTHEISZ)

„Elkövettem azt a szentségtörést, hogy a szavak megmozdultak” – mondja a Radnóti-műsorról Paál István. „Egyfajta mozgásdramaturgiát alkalmaztam. Ezt kemény, látványban is drasztikus eszközökkel, folyamatos mozgással valósítottuk meg. Statikus helyzet nagyon ritka volt.” „Ugyanilyen munkamódszerrel még két másik produkciót csináltam, ezekből egy estére való előadás kerekedett ki, *Stációk* címmel. Radnóti mellé Pilinszky *KZ-oratóriuma* és Peter Handke *Jövendölése*¹² került. Mindegyik lényege az volt, hogy a szövegből a színész testére és gesztusaira épülő képi asszociációs világot teremtetünk meg. Múlt, jelen és jövő asszociációs képét próbáltuk ábrázolni.” (BÉRCZES 70.)

Egy korabeli kritikus így írta le a *Stációk* előadását: „A nézők által három oldalról körbeült tér hátsó falán, fekete háttér előtt egy félmeztelen férfi mintegy keresztire feszítve

¹² Ez a cím valójában Handke *Közönséggyalázás* című beszédjátékát fedte.



Készül le a völgybe a farkas (Stációk) (elől Ács János)

függött – ez a látvány adta a műsor első két tételének a háttérét. A Radnóti-versek zenei szépségű megszólaltatását egy elvont mozdulatrendszerrel kísérték. A Pilinszky-oratóriumban a Lány és az Asszony egymástól és a felfüggesztett Fiútól elszakadni nem tudó, többszörös körkörös pályán történő mozgása a költemény belső rendjének térbeli lekottázásaként hatott. A Handke-darabban a játékosok a közönséget provokálva, megszólítva, papírgalacsinnal dobálva a handkei nyelvi fordulatok túrheterenül agresszív ismételtetésével, az improvizatív tetsző, mégis kötött koreográfiájú erőteljes mozgással lerohanták a nézőket.” (NÁNAY 1986 216–217.)

A *Ki mit tud?* különböző fordulóiban mást és mást kellett a Szegedi Egyetemi Színpadnak produkálnia – ráadásul nem színházi körülmények között, maximum tízperces műsoridőben. Az elődöntőben a Radnóti-összeállítást adták elő. Dunai Tamás úgy emlékszik, hogy a zsűriben szereplő Vámos László és Szinetár Miklós ekkor kérdezte meg tőle, hogy miért nem felvételizik a főiskolára. Ő húzódozott, de a többiek – köztük Paál István – rábeszéltek. (BÉRCZES 30.) Paál István viszont úgy emlékszik, hogy a tévéfelvétel előtt egy kibővített szakmai zsűri nézte meg a produkciójukat, és akkor kérdezte meg Mensáros László, hogy az a vékony, magas fiú miért nem színész. „Rajtam kívül ő mondja a legjobban a *Hetedik eclogát*” – tette hozzá. (BÉRCZES 72.) Dunai Tamást fel is vették a főiskolára, így az egyetemet levelező tagozaton fejezte be, viszont az együttest elhagyta.

A *Ki mit tud?* középdöntőjében a Pilinszky-összeállítással szerepelt a Szegedi Egyetemi Színpad, a döntőben pedig a Handke-művet adták elő. „Nagyon keményre összegyűrt újságpapírgombócokkal megdobáltuk a zsűrit” – emlékezik Paál István. „Az előadás

vége egy jövőbe vetett vízió, miszerint nem tudunk kitörni napjaink sémájából. Az utolsó mondatnál, hogy »az egyik olyan lesz, mint a másik«, a négy szereplő egymást keresve, egymáshoz bújva egy mozgó, síró, jajgató emberhegyet képezett. A befejezésnél a végteleenségig ismételték egy mondatot: »Egyik nap olyan lesz, mint a másik.« A televízióban természetesen nem lehetett ezt az agresszív befejezést eljátszani.”

Végül a Szegedi Egyetemi Színpad csak harmadik díjat nyert. „Közölték velem négy szemközt – mégpedig Szinetár Miklós –, hogy mi túl profik vagyunk” – meséli Paál István. „Bíztattak: járjuk csak tovább a magunk útját. De a *Ki mit tud?* egy nagyon populáris műsor, nekik arra kell gondolniuk, hogy az, akit ők győztesnek hirdetnek ki, az példa legyen mások számára. Mi viszont ezzel a szakmailag ugyan nagyon magas színvonalú, de avantgárd, pesszimista, éles, provokatív dologgal nem lehetünk példa.” (BÉRCZES 71–72.) „Mi attól nem voltunk boldogok, hogy Szinetár titokban a legjobbnak nevezett bennünket, aztán a díjat egy kecskeméti lánykollégium csoportoskaja kapta meg egy kedves, diákszínpadi mókaműsorért. Merthogy ők követhető példák lehettek.”¹³ (BÉRCZES 73.)

A *Stációk* máshol is ellentmondásos fogadtatásban részesült. „Egyetemista törzsközönségük értő partnerükké vált, megérezte, hogy a műsorral a huszadik század tragédiájáról, az embert lebénító gondolatatlanság, a sablonos gondolat- és érzélemvilág veszélyeiről, s a mindkét jelenséget mozgó embertelenségről akart szólni az együttes. De például Balassagyarmaton, ahol pedig az irodalmi színpadi fesztiválon többé-kevésbé szakmai közönség ült, a nézők nem tudtak mit kezdeni az előadással, s a helyiek és a vendégek többsége felháborodva tiltakozott a produkció ellen.” (NÁNAY 1986 217.)

A balassagyarmati botrányról Paál István így mesél: „Végh Antal, a mi szókimondó Végh Antalunk¹⁴ zsűritag volt. Az értékelésen ordítva kikelt magából, hogy ő ennél felháborítóbb dologgal nem találkozott. Ha nem egy elszigetelt jelenségről lenne szó, akkor ő most rendőrért kiáltana. Ilyen fasisztoid kirohanással még nem találkoztunk.” (BÉRCZES 72–73.) Ambrus György így beszél a Balassagyarmaton történetekről: „Ez a barom Végh Antal lefasisztázott bennünket, egészen pontosan engem, mert – nagy szerencséjére – Isti nem volt ott. Ő bizonyára megverte volna.” (BÉRCZES 51.)

¹³ A kategóriát a kecskeméti Berkes Ferenc Irodalmi Színpad nyerte meg („tizenkét boldog kislány és egy diákfiú”), akik egy Majakovszkij-műsort adtak elő. A színpadot Takács László, a kecskeméti színház ügyelője vezette. (Heltai Nándor: *Első a Berkes Ferenc Irodalmi Színpad. Kecskeméti diákok nagy sikere a Ki mit tud? döntőjén. Petőfi Népe* 1972. július 3.) A püspökladányi Veritas Irodalmi Színpad lett a második a *Summások* című műsorukkal, és a Szegedi Egyetemi Színpad valóban csak harmadik helyezést ért el. „A Szegedi Egyetemi Színpad, amely szakmailag ezúttal vitathatatlanul értékesebb, színvonalasabb teljesítményt nyújtott négy partner együttesénél – csak a harmadik helyezést tudta megszerezni. Ismerve a zsűrit, de egyáltalán az egész vetélkedősorozat valóságos vagy éppen kimondatlan szempontjait, itt és most egy Peter Handke-darabban nem lehetett csatát nyerni. Még akkor sem, ha mindaz, amit csináltak, a hivatásosoknak is becsületére válnék.” (N. I.: *Dobogón a szegediek. Délmagyarország* 1972. július 1.)

¹⁴ Végh Antal (1933–2000) író, szociográfus, újságíró, aki paraszti tárgyú novellákkal, regényekkel, színdarabokkal jelentkezett a 60-as években, de igazán ismertté nevét a *Miért beteg a magyar futball?* című 1974-ben megjelent könyve tette.

„Ekkor is, és később is újra meg újra találkoztunk a kontrasztelekcióval – mondja Paál István –, ami engem a szokásos helyzetbe szorított: egyre tudatosabban és egyre bőszültebben szembeszegültem. Ebben az időszakban alakult ki közöttünk egy kifejezés, talán Ács Jani használta először: partizán attitűd. Ennek az attitűdnek az intenzív átélése nagyon megszervezte, tömörítette a csoportot. Azt erősítette, hogy mi egymáshoz tartozó sejt, egység vagyunk, és a világ többnyire ellenségesen fogad.” (BÉRCZES 72.)

A balassagyarmati irodalmi színpadi fesztiválon történeteknek következménye is volt: a Szegedi Egyetemi Színpadot eltiltották attól, hogy részt vegyen az amatőr színpadok első országos fesztiválján Kazincbarcikán.

Örök Elektra (1971)

A *Stációk* „nem oldott meg semmit. Arra nagyon jó volt, hogy megszervezze a csoportot. Már együtt vagyunk, de még nem tudjuk, hogy mi a dolgunk” – mondja Paál István, aki továbbra is kereste a darabot, amivel dolgozhatnának.

Az inspirációt végül a Living Theatre *Antigoné*-előadásáról szóló képek jelentették. Nem a forma hatott Paál Istvánra, hanem az a tény, hogy „az ókori tragédiák egy része olyan archetípust hordoz magában, amihez lehet mai szemmel közelíteni”. Ezt sugallta számára az, hogy „a hírhedetten vad, politikus, avantgárd, olykor Grotowskira hivatkozó Living Theatre ókori klasszikushoz nyúlt vissza”. Világossá vált számára, hogy ha a kortárs drámairodalomból nem talál darabot, amely azokról a kérdésekről szól, amelyek foglalkoztatják, „akkor egy archetipikus magot kell visszakeresni, ezt kell feldolgozni úgy, hogy a mai gondjaink fogalmazódjanak meg benne”. Paál Istvánt elsősorban „a forradalom és a hatalom bizonyos helyzetei, formációi” érdekelték. (BÉRCZES 86–87.) Ez foglalkoztatta 1956 óta, 1968 után is. És ezt dolgozta fel a következő előadásaiban.

„1968 nélkül én megmaradtam volna a szakmailag egyre elmélyültebb és egyre profibb színházcsinálásnál. Kortárs szerzők furcsa drámaiban kerestem volna formai-esztétikai izgalmat” – mondja magáról Paál István. De azt is hozzáteszi, hogy a diákorradalom bukása – és a korábbi személyes problémák: az egyetemi felvételi körüli huzavona, szerelmi csalódás, sikertelen főiskolai felvételi – belőle „nem passzív bezárulást, hanem dacos aktivitást” váltottak ki. (BÉRCZES 64.) Ez pedig megváltoztatta a színházi szemléletét is. „A párizsi bukás fordulatot hozott az életemben – mondja a rendező –, de ez nem a dolgok lezárását jelentette, hanem egy közéleti, politikai, forradalmi magatartás vállalását. Ezt pedig én a színházban valósítottam meg. Ettől kezdve elkötelezett színházat csináltam.” Majd hozzáteszi, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad számára „az avantgárd semmiképp nem formai kísérletezést jelentett, a szót történelmi értelemben használtuk; életformáját, gondolkodásmódját tekintve avantgárd fiatalok élcsapata akartunk lenni. Nem véletlen, hogy amikor példaképeket kerestünk magunknak, akkor Guevarát és Petőfit találtuk. Guevarát, aki ekkor fogott szükségszerűen tragikusan végződő bolíviai akciójába, és Petőfit, akinél vitathatatlanabb, egyértelműbb, bemocskolatlanabb, kompromittálhatatlanabb forradalmár nem találhattunk.” (BÉRCZES 62.)

Az új előadás alapanyagát Veress Miklóssal szövetkezve állította össze Paál István. Elolvasták az összes *Antigoné*- és *Elektra*-feldolgozást, majd ennek nyomán készült el a szövegkönyv Paál István dramaturgiai javaslatai alapján Veress Miklós költői közremű-

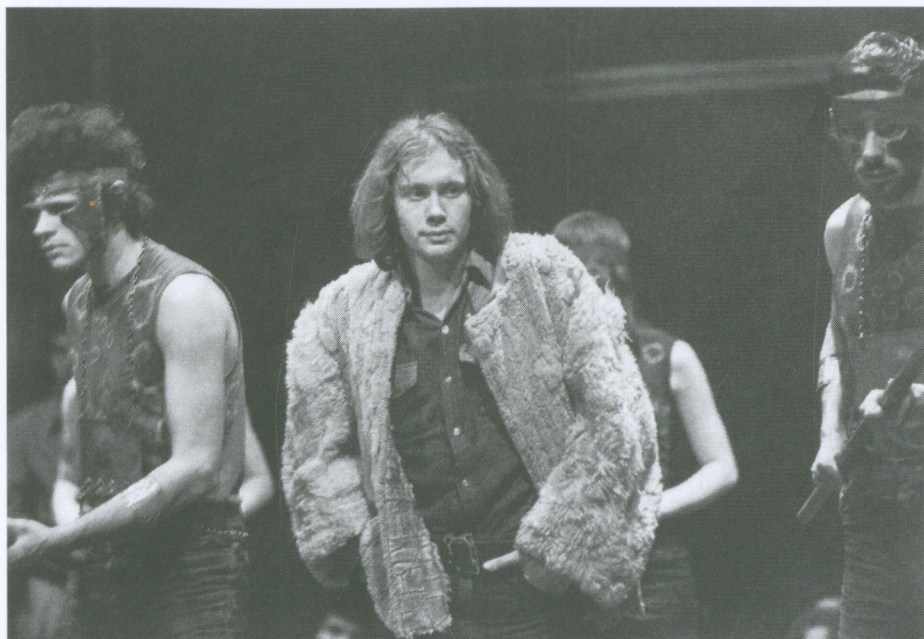


Örök Elektra (középen Ács János Kreón szerepében)

ködésével. Az *Örök Elektra*ban Aiszkhülosz, Euripidész, Hofmannsthal, Brecht, Anouilh, Gyurkó László darabrészeit használták fel, amelyeket Veress Miklós a saját szövegeivel egészített ki.

A dramaturgiai „operáció” eredményeként létrejött darab történetváza a következőképp hangzik Paál István elbeszélésében: „Elindul Elektra története, megérkezik Oresztész. A trónon Klütaimnésztra és Aigiszthosz. Klütaimnésztrát megölik, de Aigiszthosz leválasztja a forradalmi tömegeket a forradalom vezetőiről, és úrrá lesz a helyzeten. Oresztész magányosan, korán jött forradalmárként, Che Guevara-i helyzetbe kerülve hal meg Aigiszthosz lándzsásai által. Itt összevontam Aigiszthoszt és Kreont, illetve Elektrát és Antigonét. A forradalmi nép pedig megalkuvó, megfélemlített néppé válik. Így felelt meg az én erkölcsi-politikai szándékaimnak Antigoné eredetileg megkérdőjelezhető eltemetési szándéka. Hiszen az elesett forradalmár eltemetéseért harcol, és vállalja a halált.” (BÉRCZES 87.) Minderről a mai olvasónak a jelöletlen sírban nyugvó (azaz temetetlen) 56-os mártírok is eszébe jutnak. Erről természetesen a korabeli kritikus nem írhatott. Azt azért megjegyzi, hogy „ettől a szimbolikus eltemetési gesztustól a figura és a történet újjá, izgalmasan maivá válik”. Majd arra is utal, hogy „a világirodalom számos művének feldolgozásából bravúrosan szerkesztett, egységes kompozíció született”. (NÁRAY 1972a)

Az *Örök Elektra*t az Egyetemi Színpad a Szegedi Nemzeti Színházzal közösen mutatta be. Ambrus György, a színpad vezetője azt meséli, hogy a szegedi színház igazgatója, Lendvay Ferenc meg akarta nyerni az egyetemistákat, ezért akart együttműködni velük. „Közös előadást képzelt el, persze úgy, hogy az Egyetemi Színpad ebben »kórusként« szerepel. Mi fordítva gondoltuk: legyen ez a mi előadásunk, de vegyen részt benne profi színész is. Végül a színház kölcsönadott több színészt, illetve később csak kettőt, majd egyet sem.



Örök Elektra (középen Ács János Kreón szerepében)

Margitai Ági volt Elektra, ő ezt örömmel és jól csinálta, Tolnai Miklós volt Kreón, de ő egy idő után szépen kifarolt az előadásból.” (BÉRCZES 36.)

Az akkor Szegeden játszó Margitai Ági sokat beszélgetett Paál Istvánnal, aki rendező-asszisztensként a színháznál dolgozott. Nagyon szimpatikusnak találták egymást, és amikor az Egyetemi Színpad egyszer a színház próbatermében dolgozott (a *Stációk* Radnóti-műsorát próbálták), akkor Margitai Ági megkérte Paál Istvánt, hogy hadd nézze meg őket. „Nagyon izgalmasnak találtam azt a munkát – meséli a színésznő. – Az egésznek adott egy szinte misztikus színezetet az a véletlen, hogy áramszünet lett, és ők dolgoztak tovább, a sötétben. Halálos nagy élmény volt.” „Isti sokat törte a fejét, hogy hogyan tudna ő engem az együttesben »használni«. Akkor jött az *Örök Elektra* ötlete.” Erről Margitai Ági azt meséli, hogy szinte nap mint nap konzultáltak a darabról. „Először fordult velem elő, hogy nem csak egy színésznek tekintettek. Persze csak egy színész vagyok, de a színész boldog, ha részt vehet egy kollektív munkában.”

Az előadást Szegeden az egyetem Auditorium Maximumában játszották. „A terem az ókori színházakra, arénákra emlékeztet. A nézők most nem diákként ülnek a meredeken emelkedő nézőtérén, a padokban – mutatja be az előadás helyszínét Nánay István kritikája. – Az előadásnak térbelileg két pólusa van. Az aréna alján, az agorán játszódik a darab jórésze, a királyi lakhely a padosorok legtetetjén található. De a szereplők az egész termet, minden utat, lépcsőt játéktérre tesznek. Ezáltal a néző nem ülhet megszokott nyugalomban, mert hol itt, hol ott, hol a háta mögött, hol a ténylegesen kialakított játéktérén folyik a cselekmény.

A nézők, mint hajdan az ókori polgárok, részesei a játéknak. Az előadás kezdetekor fegyveresek járnak fel-alá, a terembe lépve, őket kerülgetve, esetenként az ő utasításaik-

ra ülhet le a néző a helyére. Elektra a nézőktől kér segítséget, őket igyekszik a zsarnok Kreón elleni harcához megnyerni. Az ilyen közvetlen kapcsolatteremtési kísérletnél, a játékban való potenciális fizikai részvételnél fontosabb, hogy szellemi alkotórússá teszik a közönséget. A rendkívül expresszív előadás során a néző nem maradhat közömbös, nem ülhet a hideg szemlélődő pózában, kénytelen gondolkodni, véleményt alkotni, állást foglalni, azaz a legnemesebb értelemben vett aktivizáló színháznak lehetünk tanúi.” (NÁNAY 1972 a)

A kritikus arra is felfigyel, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad utóbbi előadásaiban a „közönséggel kialakítható kapcsolatok új és új formáját keresi”. Ennek működésmódját egy másik cikkében fejti ki: „A nézők az ókori város polgárai, akikért Antigoné-Elektra, Oresztész és Kreón harcol. A játékot úgy szervezték, hogy a néző pontosan a rá kiosztott szerepet »játssza«, éli, azaz nem áll Elektra ügye mellé, és engedelmeskedik Kreón akaratának. Csak gondolatban játszódik le az a folyamat, hogy ebben és ebben a szituációban nekem másként kellett volna viselkednem, mint ahogy tettem. Az aktivizálás tehát késleltetetten és egy belső szinten történt meg.” (NÁNAY 1974a)

Margitai Ági számára kihívást jelentett, hogy a nézőktől alig fél méterre kellett játszania: „Megszólítottuk, provokáltuk őket. Ez a helyzet őszinteséget, hiteles jelenléte követelt meg tőlem. Először találkoztam azzal a helyzettel, hogy közvetlen közletről szembesültem a közönséggel.” (BÉRCZES 37.)

Az előadás jelentését is a közönséggel való kapcsolatból vezeti le egy korabeli kritika: „róluk, a fiatal nézőkről szól ez a példázat; a hatalomról és a forradalomról, a helytállásról, önmaguk vállalásáról, világjobbító szándékuk töretlen érvényesítéséről”. Amit az is erősít, hogy Elektra „sorsa a későbbi századok és különösen a mi századunk elbukott forradalmárainak, mártírjainak sorsát példázza”. „Az Egyetemi Színpad tagjai és az Elektra alakjában a darab gondolatait egész emberként vállaló és megtestesítő Margitai Ági egységes, tiszta játéktípust képviselt” – teszi hozzá a kritikus. De úgy látja, hogy „Tolnai Miklós kissé »színészibbre« formálta Kreón alakját, mint azt az előadás koncepciója megengedte volna. (NÁNAY 1972a) Ezt valószínűleg mások is így látták, mert például Ambrus György úgy meséli, hogy nem is bánták, amikor Tolnai kiszállt az előadásból, „mert akkor már ott volt Ács Jancsi, aki sokkal jobb Kreón volt”.

Ács János belépése Kreón szerepébe megváltoztatta az előadás erőviszonyait, hangsúlyait is: Elektra „a drámai konstrukció két pólusa között” helyezkedik el. Az egyik oldalon Oresztész „elbukó forradalmára” áll, a másikon Kreón, „a hatalom »emberszabású« megtestesítője”. Elektra ezek „erőterében vergődik, bátorít s agitál a közöny ellen”. „Ezáltal nem is ő, hanem Kreón lett a darab középponti alakja. A nép és a közönség kapcsolata, szellemi azonossága egyértelműbbé vált ebben az előadásban.” (NÁNAY 1972b) És talán az is – legalábbis a mai olvasó így érzi –, hogy az előadás a konszolidált hatalomhoz – és a letűnt forradalomhoz – való viszonyra kérdezett rá a Kádár-korban.

Az *Örök Elektra*t „sokféle játszottuk, és mindenütt nagy vihart kavart” – mondja Paál István. „A 70-es évek elején az *Elektra* oly keményen forradalminak bizonyult, hogy az [1972-es, Szegeden megrendezett] egyetemi fesztiválon még aranyat sem kaptunk. Hermann István, a zsűri elnöke meglehetősen aggodalommal beszélt az előadás politikafilozófiai kicsengéséről.” De Ács János megkapta Kreónért az egyetemi színjátszók fesztiválján a legjobb férfi alakítás díját. (BÉRCZES 88.)

Thermidor (1973)

„Az Örök Elektrával lezárult egy időszak” – jelenti ki Paál István. „Ezután mind a célok, mind a belső metodika és a társulatépítés szempontjából egy töretlen és egyenes vonalú periódus érkezett el, amely egyben az utolsó is volt.”

„Az utolsó időszakban három előadás született – folytatja Paál István –, ebből kettő volt igazán jelentős. A harmadik, Fekete Sándor *Thermidor* című darabja kapcsolódik ahhoz a gondolathoz, hogy a forradalom mint történelmi jelenség napjainkban újraértékelendő.” A Huszonötödik Színház is bemutatta a darab egy változatát *Hőség hava* címmel, de abból kimaradtak a közönséget aktivizáló részek, viszont a Szegedi Egyetemi Színpad változatában épp erre helyeződött a hangsúly. Sőt „minden előadás után beszélgetés, vita folyt napjaink forradalmiságáról”. (BÉRCZES 89.)

„Fekete Sándor darabját a játékosok és a nézők együtt játsszák” – írja egy korabeli kritika. (NÁNYAY 1974a) „A darab több rétegű: a francia forradalom néhány főszereplőjének nyilvános felelősségre vonása, a francia forradalom eseményeinek felidézése, mai fiatalok vitája a máról, a francia forradalom ürügyén, s végül a vitázó fiatalok és a nézők között kialakuló párbeszéd. A néző hol a konvent tagja, hol egy bírósági tárgyalás résztvevője, hol 1973-ban élő közéleti érdeklődésű egyén.

A darab egyes – kisebb – szerepeit maguk a nézők játsszák. Kiosztott cédulákról megadott pillanatokban szöveget olvasnak fel, vállalkoznak arra, hogy megöljék Robespierre-t. Mindezt természetesen önkéntes alapon. Emellett a darab néhány részében mód van arra, hogy a nézők ne kiosztott szerepek alapján, hanem saját lelkiismeretük, etikai alapállásuk



Thermidor (középen Ács János, balra Árkosi Árpád)

szerint vállaljanak sorsokat s a tettek következményeit. Például miután Dantont börtönbe vetik, felteszik a kérdést: ki ért egyet Dantonnal? A kérdésre jó néhányan jelentkeznek, mire kiállításukért a katonák – szintén önként jelentkezett nézők – eltávolítják őket a teremből. A darab befejeztével egy újabb kötetlen felvonás kezdődik. A nézőknek választaniuk kell: kivel azonosítják magukat – a következetesen forradalmár, nézeteiért az üldözést is vállaló Billaud-Varenne-nel vagy a minden körülmények között számítását megtaláló, az egyéni érdekeit érvényesítő Fouchéval? S a nézők választanak, érvelnek, vitáznak.”

„A közönség mégsem lehet igazán részese az előadásnak” – jelenti ki a kritikus. „Eleve kirekesztődik amiatt, hogy a darab olyan mennyiségű információt, történelmi tény, adatot sorakoztat fel, amelynek hallatán a nem szakember – márpedig a nézők zöme nincs otthon annyira a francia történelemben – kicsit elbizonytalanodik. De a szereplés sem vonzza a nézők zömét. A nem szereplő nézőnek mindegy, hogy a közönség soraiban ülő színész vagy nézőtársa mondja el a szöveget (legfeljebb a színész jobban mondaná szerepét). A szövegfelolvasóknak sincs igazi részvételi lehetőségük, mert néhány mondat felolvasásától önmagában nem kerülnek bele a darab vonzáskörébe. S végül a vita az előadás befejeztével sem igazán eredményes, mert csak egyetlen kiélezett kérdés köré csoportosul, míg más, a darabban felvetett kérdésre ekkor, utólag általában már nincs mód visszatérni.

Talán, ha a darab csomópontjain többször lenne vita, jobban együtt gondolkodnának a nézők a szereplőkkel” – jelenti ki a kritikus. (NÁNYAY 1974a)

Petőfi-rock (1973)

A Szegedi Egyetemi Színpad *Petőfi napja* című (*nosztalgikus requiem 1948. március 15-ről* alcímű, műfajmegjelölésű) előadása – amelyet a kulturális emlékezet *Petőfi-rock*ként őrzött meg – a költő születésének 150. évfordulója köré szervezett számtalan esemény egyikére készült. A Petőfi-évben az amatőr színjátszók számára írták ki a *Szóljatok szép szavak Petőfiről* című pályázatot. Az egyetem ismét csak elvárta színjátszó együttesétől, hogy jelentkezzenek a versenyre, és Paál István ismét csak nem tudta, hogy mivel is léphetnének fel. Végül is a *Thermidor* szerzőjétől, Fekete Sándortól kért tanácsot, aki Petőfi-szakértőnek is számított.

Erről Paál István így mesél: Fekete Sándor „azt javasolta, hogy nézzek utána, hogy azokban a napokban, amikor ez a gyönyörű, vértelen, fegyvertelen, erőszakmentes forradalom megtörtént, milyen fel- és leiratokat küldözgettek egymásnak a rendőri szervek, a helytartótanács és a nádor. Megnéztem, és felfedeztem, hogy mindez milyen frenetikus, tragikomikus és neveléses volt! A besúgók akkor is, mint minden történelmi helyzetben, ugyanolyan ostobák és rosszindulatúak voltak. Ezekkel az iratokkal Petőfi naplóját szembevittem. Még hozzátettem azt a három verset, amit ezekben a napokban írt (*Dicsőséges nagyurak, Nemzeti dal, A szabadsághoz*). A darab »villámgyorsan«, egy-két éjszaka alatt összeállt. Izgalmasan ellenpontozott, de epikus anyag lett. Egy dokumentumműsor. Kiállunk, felolvassuk, egyesek szavalnak... Becsületes ünnepi műsor. De azt éreztem, hogy olyan anyag birtokába jutottam, amit kár egy unalomig ismert, teljesen hagyományos, mindenkit ásításra kényszerítő helyzetben elpazarolni.” (BÉRCZES 91.)

A mentőötletet az jelentette, hogy a Paál István által összeállított alapanyagot nem prózában, hanem megzenésítve, énekelve, mozogva adták elő a szereplők. A zene meg-

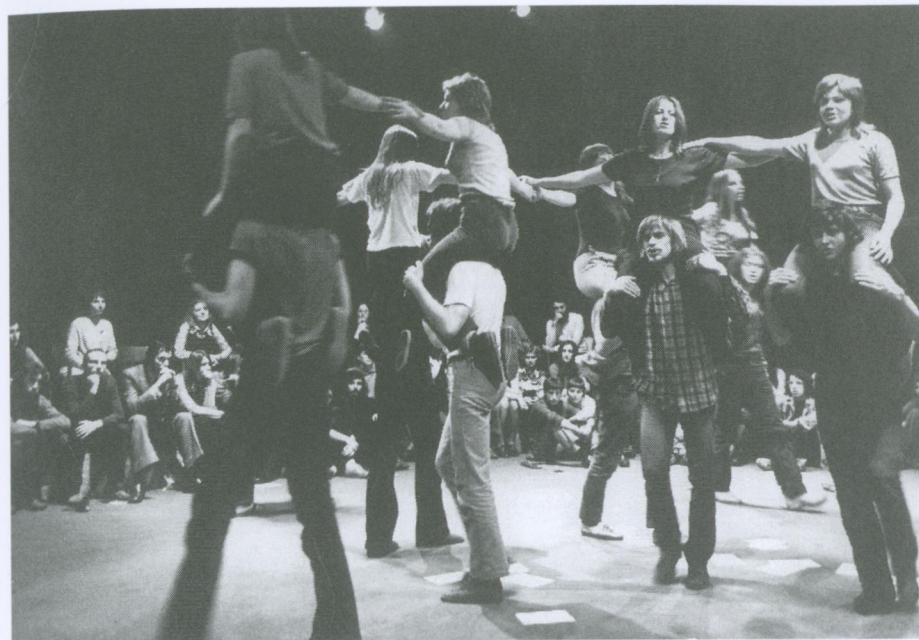
írását Vági Lászlóra bízta Paál István. Vági, az akkor Szegeden élő rock- és jazz-zenész, már korábban is részt vett a színpad munkájában. Először a *Készül le a völgybe a farkas* című Radnóti-összeállításban zenélt, majd az *Örök Elektrában* is közreműködött. Ezután következett a *Petőfi-rock*, amelynek nemcsak zeneszerzője, hanem gitárosként az egyetlen zenésze is volt.

A *Petőfi-rock* főszereplője maga a fiatalokból álló közösség, a civil öltözeteket, különféle ingeket, pólókat, nadrágokat viselő fiúk és lányok. Az előadás olyan kollektív játék, amely a közösen éneklő, együtt mozgó közösségre irányítja a figyelmet. Így a belőlük áradó, sodró lendületű, kavargó együttes erő az előadás legfontosabb hatáseleme. A közösségből csak pillanatokra válik ki egy-egy figura, ismerhető fel egy-egy történelmi alak, alakul ki olyan formáció, amelyben a különböző forradalmi szituációkra ismerni. „Itt szerepeket nem kellett játszani. Mindenki önmaga lehetett. Ez hallatlanul megkönnyítette, ugyanakkor meg is nehezítette a dolgot” – mondja Paál István. Majd hozzáteszi: „Akik a tréningek során nem tudták áttörni a falat magukban, nem voltak képesek a nézők szemébe nézni, legyőzhetők voltak. A próbák adott szakaszában kiderült, hogy már nem (csak) Petőfiről és '48-ról van szó, hanem róluk, rólunk. Itt én, a rendező, már nem tudtam segítséget adni. Kinek-kinek le kellett bontani az egészet a legszemélyesebb életrétegéig. Tudtam, ha ezt együtt tesszük, konkrét előadásban, akkor hihetetlen erővel fog hatni.” (BÉRCZES 93.)

Tehát a *Petőfi-rock*ban nem a történelmi múlt megidézése a fontos, hanem az, hogy az egykori eseményekkel, az akkor felmutatott eszményekkel miképp azonosulnak a 70-es évek fiataljai. Nyilván a közönségre is elsősorban ez hatott. De ebben sokan nem különleges tettet, hanem az élet megélésének természetes módját látták. Például az előadás egyik szereplője, Árkosi Árpád így emlékezik: „Számomra a *Petőfi-rock* természetes volt, és nem tartottam heroikus gesztusnak. Ez talán a 70-es évek legelejének természetes lendületéből is fakadt. Az előadás csak annyiban különült el a mindennapjainktól, hogy volt egy csoport, amelyikkel tisztességgel meg lehetett ünnepelni március 15-öt, és volt Paál Isti, aki ezt a lelkesedést mederbe terelte, formába öntötte.” (BÉRCZES 49.)

„Zene, ének, prózai szöveg, mozgás különleges szépségű egysége” jellemezte a *Petőfi-rock*ot a korabeli kritikus szerint. Majd ekképp idézte fel szerkezetét, mozgásanyagát, képeit: „A forradalmi ifúság készülődésének, tettei krónikájának folyamatát időnként megszakítják a helytartótanácsi jegyzőkönyvek bosszantóan ostoba, magyartalan, stupid szövegei. Míg az első réteg mozgásai túlnyomórészt akrobatikus jellegűek, a másodikéi groteszkek, állatkerti jelenet, imbecilis gyerekek torz mozgásai jellemzik ezeket a részeket. A forradalmi lendületet, a lelkesedést a feldobott és métereket repülő, majd biztosan elkapott emberek jelzik, a színészek pontos, szép, harmonikus együttmozdulása; a nép és a katonaság szembekerülését a fiúk és a vállukon ülő lányok egymással szemben felsorakozó sorfalának többszörös összecsapása jelzi; a helytartótanács tagjai libasorban, valósággal egymás fenekébe bújva, odasúgva, rémülten adják tovább az események híreit, vagy más-
kor, teljes félelmükben, olyanok, mint a megkerült majmok az állatkertben. Durva, de érzékletes és hatásos ellenpontozások.” (NÁYAY 1973)

Ez az előadás – akárcsak a Szegedi Egyetemi Színpad többi produkciója – szintén fontosnak érezte a közönség aktivizálását, bevonását. „Az előadás legszebb pillanatai azok, amikor a forradalmi ifjak összegyűjtik az egyetemi fiatalokat – s a nézőkhöz fordulnak,



Petőfi-rock

behívják őket maguk közé” – írja a korabeli kritika. „S nő-nő a tömeg, s többen vannak a játéktéren, mint a széksorokban; vagy amikor a könnyen megjegyezhető dallamú *Nemzeti dal*t együtt éneklük; amikor az előadás végén összeolvad nézőtér és játéktér, a nézők betö-
dülnek a színészek közé, és együtt éneklük a darab énekeit.”¹⁵ (NÁYAY 1973)

Paál István az előadás kapcsán a nézőket ért kihívásról így beszél: az előadás végére „néhány néző szeretettel és barátsággal közénk hívtunk, aztán eljásztottuk még egyszer, majd még egyszer. Addig játszottuk, amíg sikerült a nézőteret úgy mozgósítani, hogy vagy velünk tartott, vagy egyértelművé tette passzivitását, és elhagyta a termet.” (BÉRCZES 93–94.) Vági László emlékei szerint még Lengyelországban is „beálltak az emberek, mert – noha nem értették a szöveget – érezték, hogy ez az ő ügyük is”. (BÉRCZES 51.)

A *Petőfi-rock* 1973 nyarán szerepelt a wrocławai nemzetközi színházi fesztiválon, ahol „a legjobb, a legerőteljesebb, a nyitott színházi ideált leginkább megközelítő előadásnak

¹⁵ A kritikus azonban nemcsak szépnek, hanem problematikusnak is tartja ezeket a részeket: „a játék felépítése nem engedi, hogy az egyszer már »belelkesített« néző továbbra is részt vegyen a történetben. A rendkívül nagy képzettséget igénylő mozgás, a bonyolult koreográfia ezt eleve nem teszi lehetővé. Tehát amikor a nézőt fellelkesítették, megköszönik a szívességet, s megkéri, fáradjon vissza a helyére. Így tulajdonképpen becsapják a nézőt, aki úgy érzi egy pillanatra, hogy részese a forradalomnak, majd kénytelen rájönni, hogy nem erről van szó. Teljesen még sincs becsapva, mert ezek a rádöbbenések tovább gyűrűzhetnek benne, s érzelmileg rávezethet arra, hogy saját ügyeinek előbbre viteléhez is minden szinten ki kell lépnie a passzivitásból. De ezt a tudatosodást meg éppen a rendkívül erős érzelmi hatás gyöngíti. Így tehát a közönség aktivizálása, bár fizikailag megtörtént, gondolatilag csak egy bonyolult érzelmi hatássorozaton keresztül érvényesülhet.”

tartották” – állítja egy korabeli tudósítás, amely így számol be a szegedi egyetemisták és a wrocławai fesztiválközönség kapcsolatáról: „Előadásuk végén a nemzetközi közönség csaknem minden tagja betódult a játéktérre, s a szereplőkkel együtt énekelve a forradalmi dalokat – az *Internacionálét*, a *Marseillaise-t*, a *Warsawiankát* – vonult ki a tereméből az előcsarnokba. A közönség aktív résztvevőjévé vált az előadásuknak.” (NÁRAY 1974a)

Itthon azonban ellentmondásosabb volt a *Petőfi-rock* fogadtatása. Bár a *Szóljatok szép szavak Petőfiről* versenysorozatot megnyerték (ennek is köszönhatték wrocławai szereplésüket), s a Kiskörösön rendezett döntőt élő egyenes adásban közvetítette a televízió,¹⁶ de másnap Szegeden mégis kitört a „botrány”. Ugyanis március 15-én a délelőtti „koszorúzás után az egyetemisták és a főiskolások továbbvonultak a múzeumkertbe, ott Dózsa Erzsí felolvasta Ady versét, *A tűz márciusát*” – meséli Paál István, aki azt is hozzáteszi, hogy ebben a felfokozott helyzetben, „sápadt egyetemi vezetők és egy csomó, nekem még akkor ismeretlen úr” jelenlétében került sor a *Petőfi-rock* szegedi ünnepi előadására az Auditorium Maximumban. (BÉRCZES 95.)

„Eszméletlen tömeg gyűlt össze, és félelmetes, tüntetésszerű tapsolás volt a végén” – meséli Dózsa Erzsébet. (BÉRCZES 46.) „Az egész tömeg csatlakozott a játékhöz, egy idő után már megmozdulni sem lehetett a játéktéren” – mondja Paál István. „Megálltunk a hátsó fal előtt, aztán kimentünk a tereméből. Az emberek a lábukkal, az öklükkel verték a padlót, a dolog lassan szinte tüntetésbe ment át. Csakhogy azt is tudtuk, hogy a tömegben sokan vannak, akik a délelőtti teljesen független események miatt figyelnek bennünket. Úgy döntöttem, nem megyünk vissza a terembe. Nem akarunk semmiféle provokációt.” (BÉRCZES 96.)

„A rektor, a rektorhelyettes álltak ott, és látták, hogy az emberek nem akarnak mozdulni” – meséli ugyanerről Dózsa Erzsébet. „Fenyegető lett a hangulat. Valamelyik vezető üvöltözött velem. »Ezt maga csinálta! Vagy bemegy és elintézi, hogy az emberek elmenjenek, vagy megnézheti, mi történik magával.« Belöktek a terembe, és óriási szerencsémre hallgattak rám az emberek, elmentek.” (BÉRCZES 46.) Ezután Dózsa Erzsébet ellen rendőrségi vizsgálat indult, de nem tudtak rábizonyítani mást, csak az „illegális szavalást”, azaz hogy engedély nélkül mondta el az Ady-verset. „Az »illegális« szavalás egyébként minden évben megtörtént: fogtam egy Ady-kötetet, abból mondtam el egy verset. Korábban ezzel nem volt baj, de '73-ban volt az a bizonyos pesti március 15., amikor sokakat elkaptak ... Szeged sem maradhatott le.”

Dózsa Erzsébet még azt is hozzáteszi, hogy „ezután már nehezebb volt a *Petőfi-rock*-ot játszani. Pesten, az Egyetemi Színpadon URH-s kocsik vették körbe az épületet.” (BÉRCZES 46.) „Ettől kezdve lettünk fekete bárányok, feketeseggűek, ellenzékiek, a társadalmi politikai életben deviánsok. Ebben az időben kezdtem én inni” – mondja Paál István. (BÉRCZES 96.) „Volt egy *Petőfi-rock*, amit a rendőrség klubjában adtunk elő” – meséli Dózsa Erzsébet. „Ott ült az a két nyomozó, akik engem korábban vallattak. Véletlenül úgy esett, hogy amikor *A szabadsághoz* című verset énekeltük, térdeltünk, fogtuk egymás kezét, én szembekerültem a két nyomozóval. Egyébként is így volt ez: valakit kiszúrt

16 A közvetítést valaki felvette szuper 8-as kamerával, amelyhez később Vági László hangot illesztett, és közzétette az interneten. www.youtube.com/watch?v=28ugozGdoyQ (Letöltés ideje: 2020. december 30.)



Petőfi-rock (középen Ács János és Vági László)

az ember, és annak énekelte, hogy »S ha elesnénk egy szálig mindnyájan, feljövünk a sírból éjfél tájban, győztes ellenségünknek megint kell küzdeni kísértő lelkeinkkel!« Nekem akkor ott elégtétel volt az, hogy a rendőrök lesütötték a szemüket, és nem mertek rám nézni.”

De azt is hozzáteszi Dózsa Erzsébet, hogy szerinte a dolgok mindig is így működtek: „Lehetőleg kinyírni mindent, amiben van valami új és izgalmas, aztán megengedni, amikor kihűl.” „Ma, 1987-ben a hivatal jobbát nyújtja annak, amit egykor kinyírt és kiírtott. Amikor már nincs hatás, amikor az embereket nem lehet már bevenni egy közös körbe a *Nemzeti dal*nál, amikor az ország már nem arról szól, mint akkor, amikor tehát az egésznek már semmi értelme – akkor ezt a hivatal megengedi, sőt támogatja.” (BÉRCZES 44.)

Kőműves Kelemen (1973)

Az 1973 októberében bemutatott előadásról maga Paál István állítja, hogy a Szegedi Egyetemi Színpad legjobb és egyben utolsó előadása volt. „Az addig bejárat út betetőzését és végét, és a tudatosan tanulmányozott, képességeink szerint mélységében és valódi jelentésében feldolgozott Grotowski-féle szegény színház – Brook szavával: szent színház – megvalósítását jelentette. Összegzés és lezárás.” (BÉRCZES 96–97.)

Grotowski színházával az 1971-es wrocławai fesztiválon találkozott Paál István, amikor is az *Apocalypsis cum figuris*t látta. „Ekkor döntöttem el – mondja –, hogy csoportommal együtt az abc-jétől kezdve, fokról fokra kísérlem meg a Grotowski-metódust megvalósítani. Tehát nem elégszünk meg a felületes, csak a produkciók külsőségeiben megnyilvánuló adap-

tációval,¹⁷ hanem a módszer – magyarországi és amatőr helyzetünkhöz alkalmazott – lényegét próbáljuk meg elsajátítani. Ez mindenekelőtt a »szegény színház« igen szigorú etikájának magunkévá tételét jelentette. Ezen kívül Grotowski elméleti írásainak, s így magának a formanyelvének elmélyült tanulmányozását.” „Továbbá elkezdtük alkalmazni próbáinkon Grotowski pszichodinamikus színészténingjeit. Két keményen végigdolgozott esztendő telt el így; és csak ezután következett a *Kőműves Kelemen*.” (PAÁL)

Az előadás alapja Sarkadi Imre 1948–49-ben készült, befejezetlen, több variánst tartalmazó darabja volt. Fenyő Ervin¹⁸ hívta fel Paál István figyelmét a töredékekre, s így készült el a Szegedi Egyetemi Színpad szövegváltozata. „Az előadásnak háromféle változata is született, a szöveg egyre tömörebb, a játék egyre erősebb hatású lett.”¹⁹ Paál István a három felvonásra tervezett dráma jelenetvariációiból „az együttes sajátosságainak megfelelő drámát alkotott”. (Közben a töredékekből Siklós Olga egy egységes szerkezetű darabot állított össze, amit a *Tiszatáj* 1973 szeptemberében közölt. Nem sokkal később Valló Péter rendezésében a veszprémi Petőfi Színház is bemutatta a darabot, ahol „Osztoivits Levente erőteljesebb dramaturgiai beavatkozással készítette elő a szöveggönyvet”. (NÁRAY 1974b)

Paál István a töredékekből lineáris cselekménysort állított össze, elvetve a darab három felvonásra való tagolását, ehelyett „egységes történetet alakítva ki”. Mivel a szerzői utasításokból az tűnik ki, hogy Sarkadi „kora színházi ízlésének megfelelően”, „realista-naturalista játéktílusban és scenírozásban képzelte el a darabját”, Paál figyelmen kívül hagyta az írói instrukciókat, hogy igazi „szegény színházi” előadás alapanyagává válhasson a darab. Az átdolgozás következő fázisában kiirtotta a szövegből „a hétköznapi, többnyire »népies« szófordulatokat”, hogy ezek ne kössék az előadást a „népi-nemzeti” hagyományokhoz. Ezzel Sarkadi szelleméhez akart hű maradni, mert „ő is társadalmi modelldrámát hozott létre az ősi folklór elemekből”. (PAÁL)

Paál István dramaturgiai feldolgozása „a filozófiai mondanivalóra koncentrált, számára nem az építés ábrázolása, hanem az eszmék harcának megjelenítése volt fontos. Elvont, semleges térben, a mindennapi élettől elkülönített cselekményt társadalmi közegükből, magánemberi létükből kiszakított szereplőkkel játszatta el.” (DURÓ)

Az előadást a próbatermében, a JATE Klub nagytermében mutatta be a Szegedi Egyetemi Színpad. A játéktér is ehhez igazodott. A bolthajtásos pincehelyiségben a falak men-

17 Paál István ilyennek tartotta Ruszt József és Halász Péter előadását, *A pokol nyolcadik körét*. „A színházi gyakorlatban ők próbálták először közvetíteni a tapasztalt új formanyelvet. Kísérletük azonban szükségszerűen nem léphetett túl egyfajta átvétel és utánzás szintjén. A »szegény színház« rendszerét ugyanis lehetetlen gyakorlatban megvalósítani sokéves, kemény munkával töltött felkészülési periódus nélkül.” (PAÁL)

18 Fenyő Ervin (1948) középiskolás korában dolgozatot írt Sarkadi színműveiről, így az író özvegyének engedélyével hozzáfért a kéziratokhoz is. Ekkor találta meg a drámatöredéket. Később színművészeti főiskolásként ajánlotta Valló Péternek, hogy csináljanak belőle előadást, de ehhez a főiskola nem járult hozzá. Fenyő Ervin a diploma megszerzése után Szegedre került színésznek. A Szegedi Egyetemi Színpad néhány előadásának megnézése után mutatta meg a *Kőműves Kelemen* kéziratát Paál Istvánnak. (PAÁL)

19 *Jegyzetek a Kőműves Kelemenről*. In SARKADI Imre: *Drámák*. Az összegyűjtés, a szöveggondozás és a jegyzetek Sarkadi Imréné és Csontos Sándor munkája. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1983. Második, bővített kiadás. 936 o. 928.



Kőműves Kelemen

tén helyezkednek el a nézők (NÁRAY 1974a), és körbeülik a csupasz játéktér (NÁRAY 1974b), csak az egyik oldal, „az előadás rituáléjának kezdőpontja” maradt üresen. „Bárhol is játszottuk az előadást, mindenhol igyekeztünk hasonló nagyságú és alakú játéktérrel kialakítani” – mondja a rendező. (PAÁL)

„A kőművesek félmeztelenül, mezítlában, egy szál fekete nadrágban vannak, Kelemen és Boldizsár [a két főszereplő] ezenkívül fekete köpenyt is hord. Nincs díszlet, nincs épülő és leomló fal, nincsenek kövek, fák. Az elvont, semleges környezetben elvont, az általánosság szintjére emelt játék folyik” – írja le az előadás stílusát a korabeli kritika. (NÁRAY 1974b) „A színészek elhelyezkedése, ruházata” már az előadás indításában „világosan felismerhető erővonalakat jelez. A középen csillag alakú bolyban fekvő, fejüket összedugva, egymáshoz bújva alvó kőművesekről, a tömegről a figyelem egyre inkább az álló, fontosabbnak tűnő alakokra terelődik. A Vándor vakító fehérsége, magánya kívül-állót sejtet. Vele szemben, a fekvő halom túloldalán három egymás mögött elhelyezkedő szereplő áll, elől Kelemen [Ács János] leszeggett fejjel, arc nélkül, takarva pedig Anna [Dózsa Erzsébet], majd Boldizsár [Árkosi Árpád]. A nézőtér több pontjáról egy személynek látszanak. Egybeolvadásuk mindhármukat, a ruhák fekete-fehér-fekete színritmusa pedig külön a két férfit azonosítja. A nézőben a hármas én szétválásakor dől el – vagy nem dől el – végérvényesen, hogy Kelemen és Boldizsár egyazon ember kétféle vetülete, s hogy Kelemen a maga egy részét – meghozza a tisztábbikat – áldozza föl a feleségében.” (DURÓ)

„Az előadás kezdetekor a fekete ruhás [alak] felemeli egyik kezét, majd a másikat, aztán felemelkedik egy harmadik és negyedik kéz is. A kezek összefonódnak, és kifordul az első

fekete köpenyes – Kőműves Kelemen – mögül egy másik fekete ruhás, Boldizsár. Ezzel a képpel az egész előadásra érvényesen megteremtődik az alaphelyzet: Kelemen és Boldizsár egyetlen személy, ugyanannak az embernek két énjé, s a dráma folyamán vitázva teremtik meg a vívódó embert” – írja a korabeli kritika. (NÁNAY 1974a)

„Minél többször olvastam el a szöveget, annál inkább éreztem, hogy kettejük dialógusaiban egyazon lélek két pólusa perel egymással. Kelemen az érzelmi-morális elkötelezettség, a forradalmár- vagy alkotóművész-attitűd képviselője, Boldizsár pedig a valóságot »hamis tudat« nélkül szemlélő, konzekvensen és konstruktívan elemző reálpolitikus. Nem lehet eldönteni, kinek van igaza” – mondja a rendező annak magyarázataként, hogy a két figurát „egyetlen dialektikus személyiségként” fogta fel. „Nem didaktikus pozitív-negatív szembeállításban igyekeztem láttatni a két alakot, hanem árnyaltabban, a többiekkel, főleg Annával kialakult viszonyukban kíséreltem meg bemutatni egyezségüket és különbségüket.” (PAÁL)

„A semleges tér, a megkettőzött én mellett a mozgásra, az emberi test kifejezőeszközeire épített ábrázolás” határozza meg Paál István *Kőműves Kelemen*-rendezését. (NÁNAY 1974b) Az előadás első akciójaként „Kelemen – miközben tekintetével kapcsolatot tart Boldizsárral – költögetni kezdi alvó társait, ezzel kiszakítja őket a biztonságot adó csoportból, s kénytelenek szembesülni a valós helyzetükkel. Tétova, álmos bolyongásuk eszeveszett rohángálásba csap át.” (DURÓ) „Déva várát sikertelenül építik, az építők félnek.” (NÁNAY 1974a) „A kőművesek félelmét nem a félelem pontos, egyénített pszichológiai rajzával mutatják meg, hanem egy üzőtt, hajtott csorda vad rohanásával, amelyet Kelemen csak a kőművesek »betörésével« tud lecsillapítani. A vad, kavargó rohanás, a nyüszítő hangok a testközben ülő nézőben is felkeltik a félelmet. Ilyen eszközökkel a néző és a játékos között felfokozott, különösen érzékeny és intenzív lelki-gondolati kapcsolat jön létre. Nem lehetséges, hogy a közönség a közömbös kívülrőlállás szerepében maradjon.” (NÁNAY 1974b)

Az otthoni híreket hozó Vándor jelenete után (aki megkérdőjelezi a kőművesek céljait) Kelemen tanácskozássra hívja társait. „Kihívása nyomán ledőlnek a vár falai, mint ahogy összeomlik a kőművesek hite is. Mivel díszletek nincsenek” az előadásban, „és külső zajterhatásokat nem alkalmaznak, a fal – a hit – leomlása a szó szoros értelmében a kőművesekben megy végbe. Mintha delejes külső parancsra cselekednének, körben felállnak, megigézten néznek ki a semmibe, kezdeti halk mormogásuk veszett szűköléssé válik – miközben ügyet sem vetnek az őket visszatartani próbáló, térden körbejáró Kelemenre, sem Boldizsár közömbös tekintetére –, s végül egy hisztérikus ordítást hallatva elzuhanak, Kelemen elnyújtott, tiltakozó üvöltéssel rogy le közéjük.

Boldizsár és Kelemen elvi vitája következik. Ellentétes nézeteiket háttal keresztként egymásra feszítve, oldalt kitarított karjukat összefonva mondják el, tehát mintegy megtestesítve eszméik harcát, egy ember két énjének vívódását. Végül Kelemen kerül le a földre, nem tudja meggyőzni ellenfelét. A többieket próbálja hát jobb belátásra bírni.” (DURÓ) „És elkezdődik a küzdelem: Kelemen a feladatvállalás, a vállalt feladat becsületes végrehajtásának szószólója, a kőművesek kishitűek, Boldizsár cinikus. Ki tudja a maga oldalára állítani a kőműveseket, Kelemen vagy Boldizsár? Helytállás vagy megfutamodás?” (NÁNAY 1974a) „Hiába beszél Kelemen szinte a fülébe a többieknek, Boldizsár higgadt érvei egy idő után távolról is hatásosabbak. A Kelemen köré gyűlt kőművesek egyenként átszivárognak a terem másik végében álló Boldizsárhoz, az általa megidézett gonosz szellemek



Kőműves Kelemen (az előtérben Árkosi Árpád és Ács János)

ellen a lábánál összebújva keresnek menedéket. Boldizsár az emberhalomra lépve találja ki az asszony feláldozásának eszméjét, így a nézőben az sejlik föl, mintha az a kőművesek »kollektív tudatalattijának« terméke lenne. A két főhős ezután szorosan a reflektor elé áll, köpenyükkal eltakarják a fényforrásokat, a beálló sötétség a végzetes gondolat irracionálisát hangsúlyozza.” (DURÓ)

A folytatást meghatározó kölcsönös vádaskodások közepette Kelemen „teóriát kovácsol kétségbeejtő helyzetéből, ideológiát talál az emberáldozatra. Ezt a folyamatot a színész úgy jeleníti meg, hogy térdelő testhelyzetből hátra dőlve, arcát a reflektor fókuszába tartva mondja el monológiáját, amely úgy hat, mintha lázálom szüleménye lenne. Az egyezség megkötését a két főszereplő dühös, erőteljes kézfogása jelenti helycsere közben, a játéktér közepén.” (DURÓ)

Egy újabb kőművesek közti vita után – amelynek középpontjában ezúttal Benedek áll – hamarosan érkezik az első asszony, akiben Kelemen a feleségét, Annát ismeri fel. Ekkor „Boldizsárt ölelve kétségbeesik. A többiek mindenre elszántan járják körül a velük ellentétes irányban lépkedő főhőst. Kelemen még egy utolsó lázadásra szánja el magát, egyedül szegül szembe a többiek együttes testi erejével. Mindez hiábavaló, a kőművesek körülvesszik az őket dallal köszöntő Kelemennét.” (DURÓ)

Anna szerepe esett át a legnagyobb változásokon az előadás készülése, alakulása közben. Erről Paál István így beszél: „Az asszony Sarkadinál a középső felvonás kulcsfigurája. Az ősbemutatón és az előadás első szériájában eljátszottuk Kelemen és a felesége kettőst szinte teljes egészében, de ez akkor is külön kamaradrámaként hatott. A produkció később egyre feszesebbé vált, és egyre nehezebben hordozta ezt a tényleges cselekményt leállító, betét jellegű jelenetet. Először csak az ebben elhangzó szöveg felét hagytuk el (ez

volt az előadás második változata). Majd a végső verzióban Anna minden mondatát elvesztette, csak a népballada néhány sorát énekelte el.” (PAÁL) (Közben változtak az Annát játszó színészek is: Dózsa Erzsébettől előbb Geréb Ágnes, majd Herneczky Katalin, végül Kohler Katalin vette át a szerepet.)

„A kőművesek körülfogják az asszonyt, és a közjük állt Kelemennel együtt összetömrülnek. Utána hasra vetik magukat, láthatóvá lesz a guggoló Kelemen a vállain kuporgó Annával.” (DURÓ) „Kelemen a kőművesek némán is követelőző szorításában felmutatja az áldozatot, majd Anna becsúszik a feltartott kezű kőművesek falába, eltűnik, és földre nyomja Kelement. Az áldozat nagysága, súlya leteperi a nagyformátumú Kelement is.” (NÁRAY 1974b) „Rituális temetési szertartás következik: a ballada halk éneklése közben becsavarják Kelemen köpenyébe, és középre helyezik.”

„Anna teteme mintegy oltárrá válik, de értelmezhető emlékműnek is, fölötte vitáznak a zárórészben Kelemen, Boldizsár, Máté majd Izsák.” (DURÓ) Kelemen csalódik a társai-ban, mert „amikor a vár kész, a feladat bevégezve, a kőművesek saját kis boldogságuk építését tervezgetik, aprópénzre váltanák a közös munka közösségteremtő aranypénzét is”. (NÁRAY 1974a) Ekkor újabb összecsapás következik. „Kelement az egyik fényoszító előtt feszíti ki a három másik. Ebben a helyzetben mondja el átkait. Kiszabadulva lerántja Boldizsárról a köpenyt, megkorbácsolja vele, majd továbbra is korbácként használva azt, szétkergeti a kőműveseket.” (DURÓ) „Kinek ne jutna eszébe a képzőművészetből oly jól ismert kép – Jézus kiűzi a templomból a kufárokat.” „Vagy Krisztus keresztútja, amikor Kelemen a Vándor keresztjét, a kitesztító külvilág keresztjét a vállára veszi, hogy megváltsa társait az emberibb, tartalmasabb élet számára.” (NÁRAY 1974b)

A visszatérő Vándor ugyanis „a külvilág méltatlan ítéletét hozza Kelemennek”. „Majd keresztként kifeszíti magát, őt hordja körbe – monológját mondván – Anna teteme körül Kelemen, s ezzel megváltja társait. A görcsben fekvő kőművesek nyugodt, alvó testhelyeztet vesznek fel. A további dikció során a Vándor – még mindig keresztként – rá is zuhan a hanyatt fekvő Kelemenre: a kálvária után a keresztre feszítés is megtörténik. Képileg fordítva: a kereszt feszül rá az emberre, akinek megsemmisülését jelenti az, hogy alkotását, művét, áldozatát, értelmetlennek nyilvánítják.” (DURÓ)

„Kelemen – az előadás végső pontján – egymaga vonszolja, húzza, taszigálja a mozdulatlan testeket egy halomba, hogy végül ő maga is közéjük dőljön. A kezdőkép egy magasabb szintű változata zárja tehát az előadást”, amelyet a korabeli kritikus így értékel: „Az előadás hallatlanul átütő. Nincs semmiféle közvetlen aktivizáló erő, a nézők mégis teljes lényükkel kénytelenek részt venni a szertartásban. Elsősorban az előadás képi megvalósítása, a gesztusrendszer, a mozgásformák utalnak olyan archetípusokra, amelyek minden nézőre kollektívan és egyénileg hatnak, és létrejön a katarzis oly ritka pillanata. A néző lelke legmélyén szembesül önmagával, saját etikai rendszerével.” (NÁRAY 1974a)

Paál István szerint hármas üzenetet sűrítettek az előadásba: „A mondandó első és leg személyesebb rétegét a csoport belső struktúrájának ábrázolása adta, tehát a kőművesek és Kelemen viszonyában a Szegedi Egyetemi Színpad tagjainak és vezetőjüknek (vagyis nekem) a kapcsolatát modelleztük. Tágabban értelmezve vezető és vezetettek kölcsönösen etikus relációját kíséreltük meg körüljárni.

Az üzenet második, általánosabb, társadalmi érvényű rétege a magyar történelem legutóbbi harminc évének fő tendenciáit modellezte, vagyis a szocializmus építésének le-

hetőségeit, problémáit, e folyamat esetleges aberrációit, katasztrófhelyezeteit (például a személyi kultusz létrejöttét) és ezek tragikus következményeit elemezte – áttételesen.

A harmadik, legegységesebb jelentésű üzenetréteg pedig azt vizsgálta, hogy mikor és milyen áldozatot hozhat bármiféle közösségben az alkotó ember, illetve hogy az emberiség sorsának javításáért vagy az alkotásért magáért hozott áldozatok minden esetben értelmesek-e.

Ezt a harmadik, legfontosabb jelentésréteget minden néző megértette, még a külföldi közönség is appercipálta. A második, társadalmi-történelmi tartalmú üzenetet a hazai közönség nagy része szintén átélte. Az első, főként szociológiai természetű jelentésréteg, közlendőnk legmagáncélúbb síkja bontakozott ki legkevésbé a nézők előtt. Ezt azonban nem tartottuk kudarcnak, hiszen ennek az üzenetnek főleg számunkra volt jelentősége, s az épp a megfogalmazás tényében rejlött.” (PAÁL)

Az előadás készítése közben talán ez a személyes réteg lehetett a legfontosabb. „Nagyon nehezen állt össze az előadás” – meséli Kohler Katalin. „Közvetlenül a bemutató előtt volt egy kemény éjszaka. Isti beszélt arról, hogy itt nem általában egy várról, hanem a saját várunkról van szó. Ő, Kőműves Kelemen-Paál István »befalazta« a feleségét, egzisztenciáját, mindenét. Ez már a főpróba után történt, és tulajdonképpen ezen az éjszakán született meg az előadás.” (BÉRCZES 70.)

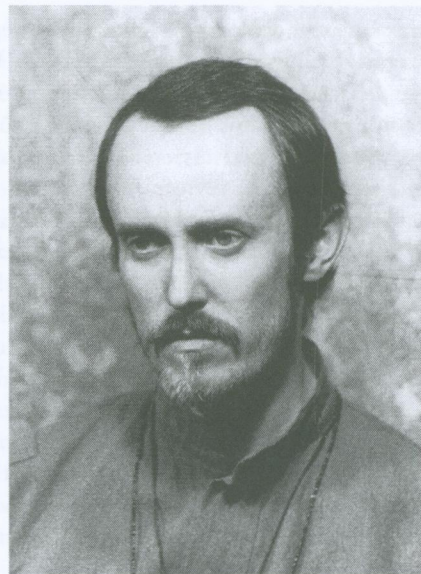
Végjáték

„Azt éreztük, hogy lehetőségeinkhez képest a szakmai fejlődésünk olyan pontra érkezett, ahol a klasszikus értelemben vett amatőr körülmények már nem segítik, hanem hátráltatják a továbblépést.” „Nagyon sokat meditatunk azon, hogy hogyan tovább. A csoport magja az egyetem befejezése előtt állt, a színházból megélni nem tudtunk, az egyetem nem tartott volna el bennünket – mindenkinek az általa választott »civil« foglalkozás után kellett néznie. De a vélhetően keserves önfelszámolás helyett a nyomasztó felszámolás következett.”

Ugyanis vizsgálat indult Paál Istvánék ellen. Előbb pénzügyi vizsgálatot folytattak a művészeti vezető és a kulturális bizottság négy tagja ellen. A sikkasztás vádjára alól felmentették ugyan őket, de szabálytalan pénzkezelés címén szigorú írásbeli figyelmeztetést kaptak. Ezután politikai vizsgálat indult Paál István ellen. Arra voltak kíváncsiak – ahogy ő fogalmaz –, hogy „mennyiben vagyok én ellenforradalmár, miféle idealista, rendszerellenes téveszmékkel mérgezem a csoportot és előadásainkkal a többi hallgatót. Ez a vizsgálat jó fél éven át tartott. Hol az egyetem pártbizottsága által kijelölt vizsgálók, hol a belügyi szervek előtt kellett megjelennem.” „Kiderült, hogy lehallgatták a telefonjainkat.” „Végül felmentettek mindannyiunkat. Én azonnal kikértem a munkakönyvemet.”

A vizsgálatokról „a gyerekek nem sokat tudtak – folytatja Paál István –, én próbáltam tartani bennük a lelket, hisz előadásaink voltak, és tovább dolgoztunk. Talán tájékozatlanságuk miatt néhányan cserbenhagyásnak tekintették, hogy otthagytam a csoportot. Tíz évvel fiatalabbak voltak. Szerintük azok után, hogy minket felmentettek, nekem kutyakötelességem lett volna folytatni a munkát. Én viszont úgy gondoltam, hogy ezek után nekem semmi keresnivalóm a szülővárosomban. Árkosi egyenesen árulásnak tartotta a lépésemet. Aztán még sokáig visszajártam, nagyon nehéz volt elszakadnom tőlük és a várostól.” (BÉRCZES 99–100.)

„Azt hiszem, Isti a *Kömvés Kelemennel* eljutott arra a pontra – mint imádott Grotowskija az *Apocalypsis cum figurissal* –, hogy ezekkel a színházi eszközökkel, sőt magával az együttessel sem volt több mondanivalója” – értékeli a kialakult helyzetet Duró Győző. „Sok minden összejött: kifáradása – amit persze bölcsen és taktikusan elhallgatott – egybeesett a vele szemben megnyilvánuló intoleranciával, illetve annak felerősödésével. Üldöztetése és meg nem értettsége elfedte lelkének megüresedését. Ez volt az első lépés a később rá oly jellemző öncsaláshoz. Ebben látta meg a túlélés lehetőségét. Nem művészig kívánt megújulni, hisz nem dolgozta fel módszeresen a kudarcot, hogy továbblépessen. Nem kényszerült erre, mert a profi világ – éppen ekkor! – kinyújtotta felé a kezét. Mindazt a tapasztalatot, amit addig megszerzett, a színház egy másik területén kamatoztatni tudta.” (BÉRCZES 73.)



Paál István

„Az utolsó *Kömvés Kelemen* előadás Pécsen volt, a tettyei romoknál, talán 1977-ben” – emlékezik Holman Endre. „Számomra egyértelműen ez az Isti-korszak vége. Az előadás többször privát sírásba fűlt, persze mindig azokon a helyeken, ahol a szöveg éppen rólunk szólt, lehetséges tehát, hogy kifelé ez zseniális előadás volt, az is lehet, hogy csapnivaló. Mi mindenesetre sírtunk, Ács Jani alig tudott megszólalni. Szóval ilyen volt az Utolsó Előadás. Stílusosan a várromok között.” (BÉRCZES 70.)

Dózsa Erzsébet a Szegedi Egyetemi Színpadra visszaemlékezve id. Pieter Brueghel festményét, a *Vakokat* idézi fel: „Rettenetesen sok dologról szól. Egyik rétege a következő: azok az emberek, akik egy csoportba tartoznak, közös úton haladnak – nos, ők az emberiségnek nagyon kis hányadát jelentik, a tudásuk csak töredéke a lehetséges tudásnak. Ami töredék, az el is torzulhat. És ha eltorzul, a csoport belezuhanhat a gödörbe. Mint a vakok. Nem tudják egymást a vakságtól megváltani. Ez a kép alapvető törvényt fogalmaz meg minden emberi közösségről. Lehet, hogy hosszú, lehet, hogy rövid idő kell hozzá, de a szakadék a vége minden emberi közösség útjának. Mi a huszonévesekre jellemző romantikával mindezt még nem láttuk át, nem figyeltünk még az árnyalatokra. Ezért lett dogmatikus az a rendszer, amit felépítettünk. Így kerültek be állandó használatra olyan szavak, mint »hős«, »áruló«, »áldozat«. Túl romantikus, bukásra ítélt vállalkozás volt. Szükségszerű volt a bukása.”

De azt is hozzáteszi: „Ott akkor úgy éreztem, hogy teljes életet élek – és azóta persze nem, és tovább kell élnem. De hát az nagyon jó, hogy egyszer legalább élhettem. Akkor is, ha már nem élhetek úgy.” (BÉRCZES 93–94.)

FORRÁSOK:

- BÉRCZES László: *A végnek végéig. Paál István*. Cégér Kiadó, Budapest, 1995.
- DURÓ Győző: *Kömvés Kelemen. Elemzés és leírás*. In „*Így rendeztem...*” III. *Interjúk, forgatókönyvek, rendezői tanulmányok*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, [1982]. 7–19.
- MÉSZÁROS Tamás: A „másik” színház. *Színház* 1970. 9. sz. 34–36.
- MOLNÁR GÁL Péter: Sebzett kiáltás. *Színház* 1970. 9. sz. 28–31.
- NÁNAY István (1972a): Az egyetemi színházak éledése. *Színház* 1972. 3. sz. 18–21.
- NÁNAY István (1972b): Helyzetkép egyetemi fesztivál után. *Színház* 1972. 7. sz. 24–25.
- NÁNAY István (1973): Elkötelezett amatőrök és az új színpadi nyelv. *Színház* 1973. 10. sz. 31–35.
- NÁNAY István (1974a): Amatőr seregszemlék. *Színház* 1974. 2. sz. 2–9.
- NÁNAY István (1974b): Kömvés Kelemen. Sarkadi Imre drámatörredékének előadásai. *Színház* 1974. 5. sz. 20–23.
- NÁNAY István (1986): Amatőr színházak tündöklése és bukása. In *Színháztudományi Szemle* 19. Budapest, 1986. 179–251.
- NOTHEISZ János: „A vég benne van a kezdetben és mi mégis folytatjuk...”? *Eső* 2000. 1. sz.
- PAÁL Istvánnal beszélget Duró Győző: „A legfontosabb munkámnak tartom”. *A Kömvés Kelemen rendezéséről*. In „*Így rendeztem...*” III. *Interjúk, forgatókönyvek, rendezői tanulmányok*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, [1982]. 20–27.
- R. KOCIS Rózsa: Déry dadaista-abszurd játéka. *Az óriáscsecsemő. Irodalomtörténet* 1972. 2. sz. 324–334.
- RADNÓTI Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák száz éve*. In Radnóti Zsuzsa: *Lázadó dramaturgiák*. Palatinus, Budapest, 2003. 7–36.
- TEMESI Ferenc: *Por. Regény*. Második kötet L–Zs. Magvető Kiadó, Budapest, [1987].

SZEGEDEN SZÍNÉSZKÉNT ÉS RENDEZŐKÉNT

A húszas évei első felében járó Ács János színészként vett részt a Szegedi Egyetemi Színpad munkájában, de első rendezését is itt készítette. A csoport belső magjához tartozott, több főszerepet is eljátszott – az amatőr színházi mozgalmon belül afféle „sztárnak” számított.

„Ő a legjobb amatőr színész” – mondta róla többször is Máté Lajos (MÁTÉ), aki a 70-es évek elején az amatőr színházi mozgalom egyik hivatalos irányítója volt a Népművelési Intézet főmunkatársaként.¹

Ács János először *Az óriáscsecsemőben* lépett színpadra a Szegedi Egyetemi Színpad tagjaként. „A legutolsó előadáson éppen nem ért rá az egyik szereplő, és a későbbi együttes kulcsfigurájává váló Ács Jani ugrott be helyette – emlékezik Paál István. – Janiból süttött a tehetség, fantasztikus volt.” (BÉRCZES 64.) Aztán játszott a *Stációkban* és az *Örök Elektrában* is. Az utóbbiban Kreón szerepét vette át, akit eredetileg a hivatásos színész, Tolnai Miklós játszott. Az Elektrát alakító Margitai Ági így emlékszik az akkori Ács Jánosra: „Egy huszonegy éves, beszédhibás fiatalember. De azonnal éreztem, hogy nagyon erős személyiség, és bizony kapaszkodnom kellett mellette.” (BÉRCZES 36–37.)

Kreón szerepéért Ács meg is kapta a legjobb férfialakítás díját az egyetemi színjátszók fesztiválján. „Kitörölhetetlenül él bennem egy kép – emlékezik vissza Nánay István –: 1972 áprilisában az egyetemi színjátszók szegedi fesztiváljának záróbuliján Ács János és Fehér Ildikó, a Paál István rendezte, többszörösen díjazott *Örök Elektra* főszereplői felszabadultan táncolnak a Tisza Szálló báltermében. Már legalább egy órája, megállás nélkül, feloldódva a zenében, élvezve a mozgás örömeit ropják a parkett közepén, a többiek kidőltek mellőlük, ők ketten csatárosak és boldogok. Ács Jani mindent olyan odaadással, erőbevetéssel, naiv örömmel végzett, ahogy akkor ott táncolt.” (NÁRAY 2015)

Ugyanezeket az energiákat mozgósította Ács János a következő előadásban is: „1973-ban a *Petőfi-rock* című kollektív alkotásban eksztázisig fokozott energiával adta meg a mozgások, a dalok, a színpadi létezés ritmusát és hőfokát, vont be a nézőket a játék végi körtáncba, s hajtotta a társulatot újra és újra, hogy addig ismételjék a produkciót, amíg



Körműves Kelemen (Geréb Ágnes, Ács János és Árkosi Árpád)

a közönség velük tart” – írta NÁRAY István. Az előadásról fennmaradt amatőr felvételen is folyton feltűnik Ács mint a kollektív játék egyik belső irányítója, hajtóereje.

Az 1973 őszen bemutatott *Körműves Kelemenben* Ács János a címszerepet játszotta. „Hol volt még akkor a fizikai színház, miközben ez mindenestül az volt!” – jegyzi meg a Grotowski módszerei és színészténingje alapján készült „passiójátékról” NÁRAY István (2015). Duró Győző részletesen ír tanulmányában a két főszereplőről: „A »szegény színház« színészközpontú színház.” „A »szent színész« (Grotowski terminusa) nem játssza el a darab kínálta szerepet, hanem a darab szituációján belül végez önvizsgálatot, tehát hagyja, hogy »a szerep játssza el őt«. Így nemcsak a saját, hanem a szerep, sőt a közönség problémáit is kifejti, megtestesíti, rájuk is megoldást keres.”

„A *Körműves Kelemenben* a két főszerep kínál ilyen lehetőséget. Kelemen és Boldizsár alakítói, Ács János és Árkosi Árpád a szükséges alázattal viszonyultak szerepükhöz, hagyták, hogy uralkodjon rajtuk, a szerep keretein belül keresték önkifejezésük lehetőségeit. Két különböző felfogást valósítottak meg: Ács intellektuális hozzáállása a szerep lehetőségeit, határait kutatta, míg Árkosi morális megközelítése a szerep ideális arcának megőrzését és igazolását tartotta céljának. A két – a játszó tehetségéhez mérve – azonos szintű teljesítmény egymást sarkallta fejlődésre, hisz bármelyik szerep felerősödése a darab egyensúlyának felbomlását eredményezte volna, így a másik fél is erősítésre kényszerült. A darab legújabb fejlődési szakaszában már bizonyos távolságtartás is megfigyelhető volt a szerepével szemben mindkét színésznel. Ács túllépett saját belső éréseben a szerepe megfogalmazta lehetőségeken, Árkosi pedig a lépéstartás érdekében kénytelen volt új szint keverni szerepébe – az öniróniát.” (DURÓ)

1 Máté Lajos (1928–2011) rendező, színészpédagógus. Bölcsésztanulmányok után a Várkonyi Zoltán vezette Művész Színházban, majd a Major Tamás igazgatta Nemzeti Színházban volt rendezőasszisztens. 1954-ben rendezői diplomát szerzett, majd Békéscsabán és Győrben rendezett. 1972-ben lett a Népművelési Intézet munkatársa. Máté Gábor színész, rendező apja.

Érdekes, hogy miközben többen is arról beszélnek, hogy a *Kömvés Kelemen* a Szegedi Egyetemi Színpad belső viszonyait is tükrözte, Árkosi Árpád úgy látja, hogy fordítottak voltak a csoporton belüli valódi szerepek: Ács János „nem látta soha olyan fanatikusan a dolgokat, ahogyan mi látni akartuk azokat. Neki a maga lelki kínjaival, a főiskola terhével csak egy menekülés volt a színpad, nekem pedig az életem iszonyúan fontos része. Ezért is volt nagy vita a szerepekről. Azt vallottam, én vagyok Kelemen, ő pedig a szikrázó gondolataival, mentalitásával, állandó kételkedésével a »Lucifer« ebben az építési folyamatban. Annyira hittem Istiben, hogy mindenben alkalmazkodtam hozzá. Jani sokkal többet vitázott vele.” (BÉRCZES 54.)

Kezdetben „tökéletes összhang volt hármunk közt” – mondja Áccsal és Árkosival való viszonyáról Paál István. Később azonban „kimondva, kimondatlanul létrejöttek bizonyos konfliktusok” – teszi hozzá. (BÉRCZES 86.) Ács Jánosról azt mondja, hogy „zenális színész volt, ezt akkor mindenki tudta”. De azt is hozzáfűzi, hogy szerinte szerencse, hogy nem vették fel színész szakra, noha kétszer is felvételizett oda. Mert ha sikerül neki, akkor Paál szerint lehet, hogy „most vidéken tengődne, és elinná az esztét. Így viszont Magyarország egyik legjobb rendezője” lett. (BÉRCZES 44.)

Konfliktusok az egyetemen

A visszaemlékezések szerint Ács János csak a Szegedi Egyetemi Színpadot tartotta fontosnak, az egyetemmel nem sokat törődött. „Ács rögtön megbukott, amint ájtott a főiskoláról az egyetemre” – meséli Ambrus György. „Nála kevés okosabb emberrel találkoztam, de feléje sem nézett az egyetemnek. Szuverén egyéniség volt, ha valamihez kedve volt, azt megcsinálta, ha nem volt kedve, akkor hat ökörrrel sem lehetett odavontatni.” (BÉRCZES 42.)

Paál István egy későbbi konfliktusról is mesél. Szerinte az egyetemen az oktatók közül többen is „rossz szemmel nézték, hogy a hallgatók egy öntevékeny csoport alkotó tagjai”, így „Ács Janit természetesen kinyírták. Ácsba könnyű volt belekötni, mert az átlagosnál jóval sebezhetőbb, érzékenyebb alkat volt. Valamiből nem írták alá az indexét. Ez a bizonyos tanárnő gyűlölt mindenkit, aki nem áldozta minden percét annak a tárgynak, aminek ő szerény képességű képviselője volt. Ács – akinek az esze, mint a beretva – egyszer visszaszólt a tanárnőnek. A rektorhelyettes sem tudta elintézni, hogy Janinak beszámolási lehetőséget adjanak. Egy évet töröltek Jani életéből.” Mindehhez hozzátartozott az is, hogy „akit évisméltésre vágtak, az automatikusan kizárta magát az együttesből”.

Így Ács 1972 őszén Pesten volt, „de csak lődörgött”. Szerencsére épp ekkor hívták meg Paál Istvánt a budapesti Egyetemi Színpadra, és csak úgy vállalta el Mario Moretti *Három majom a pohárban* című darabjának rendezését, ha vendégként Ács játszhatja a főszerepet. Ennek „az lett a haszna, hogy Sándor Pál szerződtette Ácsot a *Régi idők focijához*. A darab másik főszereplője különben Csizmadia Tibor volt.” (BÉRCZES 73–74.) (A következő szegedi Paál István-rendezésben, a *Thermidorban* Ács már ismét játszott, ő volt Robespierre, Árkosi Árpád pedig Saint-Justöt alakította.)

2. Az előadásnak 1973. január 20-án volt a bemutatója. A darabban többek között játszott még Dörner György és Bartos Zsóka is.

A szegedi egyetemmel való konfliktusairól ezt meséli Ács János: „politikai okokból kétszer is kirúgtak az egyetemről. Mindkétszer Kulka apja intézte el, hogy visszavegyenek. Kiállított valami bizonyítványt, hogy gügye vagyok. Körülbelül hat évet töltöttem Szegeden. Igaz, mégsem fejeztem be az egyetemet, mert közben felvettek rendezői szakra. De különben nem erőlködtem, hogy visszajussak Pestre, mert a csoportban jól éreztem magam.” (BÉRCZES 41.)

„Provinciális szembenállás”

A *Petőfi-rock* készítésének időszakában vált jellemzővé a Szegedi Egyetemi Színpad tagjaira a „partizán attitűd”. (A kifejezés talán Ács Jánostól ered.) Mindez összefüggött azzal, hogy Ácsék nemzedékében kialakult egy „olyan világlátás, ami nagyon szorosan kötődött a 68-as forradalmakhoz, a Guevara-kultushoz – ezt nevezte később Ács partizán attitűdnek.” (BÉRCZES 85.) „Ennek az attitűdnek az intenzív átélése nagyon megszervezte, tömörítette a csoportot” – mesélte később Paál István. „Azt erősítette, hogy mi egymáshoz tartozó sejt, egység vagyunk, és a világ többnyire ellenségesen fogad bennünket. Konfliktusok jöttek, amelyeket mi sosem kerestünk, de ha bekövetkeztek, vállaltuk őket.” (BÉRCZES 72.)

A *Petőfi-rock* körül kialakult botrányokról azt mondja Dózsa Erzsébet, hogy ezután a BM kettős taktikát alkalmazott: „nyírtak minket”, „de nem szemtől szembe dolgoztak”. Ugyanakkor azt is kitalálták, „hogy az a legjobb, ha felhígítják a társaságot”. „Kevesen – talán öten – maradtunk, akik ugyanolyan intenzitással dolgoztunk, mint azelőtt. Egyfelől tehát a támadások, másfelől a felhígulás – egyre tarthatatlanabbnak éreztük az egészet. Isti se látott megoldást, lassan kezdtük tudni, hogy elmegy. Azt is tudtuk, ha ő elmegy, vége az egésznek. Ez a tudat végképp bomlasztotta a légkört. Ács is gyorsan elhatározta, hogy lelép. Még ott voltak mindketten, de teljes volt az anarchia. Többnyire csak marakodtunk, veszekedtünk.” (BÉRCZES 57.)

Erről az időszakról Ács János így beszél: „A csoport már erősen válságban volt. Lassan kiderült számomra, hogy nem mindenki akar színházi ember lenni – akkor sem, ha látszólag azonos intenzitással vesz részt a munkában.” „Az első fájdalmas meglepetés akkor ért, amikor észrevettem, hogy a csoportban folyamatos a fluktuáció. Naivitásomban azt hittem, mindig együtt maradunk, és mindenkinek első a színház. Megrázó élmény volt arra rájönni, hogy ez nem mindig lesz így.” Ezért is jelentkezett aztán rendező szakra, ahová másodszorra fel is vették. „Az is kezdett nyilvánvalóvá lenni – teszi hozzá –, hogy a bennünket körülvevő ellenséges légkör lassan felőrölte Isti személyiségét, sőt valamelyest a miénket is. Nekem, »vezető színésznek« több dolgot elmondott, mint másoknak. Beavattott bizonyos információkba. Minden ilyen amatőr, féltéstvéri közösségben áldemokrácia van: a főnök, a guru elhallgat bizonyos dolgokat, illetve egyes kiválasztottakat beavat. Ez így van jól, ez tartja össze a csapatot. Isti ezt megérezte, és nagyon jól játszotta a színház-vezetői szerepet.” (BÉRCZES 58–59.)

Közben Ács Jánosban is növekedett a közös munkával kapcsolatos feszültség: „A *Petőfi-rock* és a *Kömvés Kelemen* létrehozása fantasztikus élmény volt. Ide sorolom az első előadásokat is. De a harmadik évben már elegendő lett, mást, újat akartam. De a próbák semmi másról nem szóltak, mint hogy újra és újra bányásszuk elő magunkból azt a psi-



Petőfi-rock (középen Ács János)

chológiai állapotot, amit a kezdet kezdetén létrehoztunk. Csakhogy közben eltelt két év, bölcsebbek, öregebbek, tapasztaltabbak lettünk. Itt segített a provinciába zártság, vidékiség. Pesten ez a csoportot, illetve produkciót összetartó kohéziós erő nem születhetett volna meg.” (BÉRCZES 60.)

Azt is elmondja, hogy kezdetben kapott visszajelzést a Szegedi Egyetemi Színpad, „a vezető értelmiség egy része – Jancsó, Bíró Yvette, Cseh Tamás, Konrád Gyuri stb. – lejárta az előadásainkra. Ez a felhajtó erő tűnt el a vége felé.” Ezzel kapcsolatban elmesél egy történetet is: „Feljöttünk egyszer a *Petőfi-rock*kal Pestre játszani a »magyar értelmiségnek«. Láttam a nézők arcán a cinikus távolságtartást. Egyszerűen kiröhögtek minket. Az a fajta heroikus politikai szembenállás, ami vidéken működött, Pesten érvénytelenné, nevetségessé vált. Én már sem a *Petőfi-rock*ot, sem a *Körműves Kelement* nem akartam tovább játszani. De Isti csak ez a provinciális szembenállás inspirálta.” (BÉRCZES 59.)

Ács szerint ebből következett Paál István, illetve a csoport válsága is: „kimerült az a formanyelv, sőt az a politikai gesztuskészlet is, amivel akkor egy amatőr csoport rendelkezhetett. Aztán Sík Feri³ meghívta Isti, hogy rendezzen Pécssett. Ez tulajdonképpen egy rendkívüli eset volt, mert korábban nem fordult az elő, hogy valaki főiskolai diploma nélkül kőszínházban rendezett volna. Sőt úgy volt, hogy én játszom Caligulát.⁴ »Ez azért sok lenne« – mondta Sík Feri. És Isti maradt Pécssett. Ezt mi árulásnak tartottuk – holott nem volt az» – mondja Ács János. (BÉRCZES 59–60.)

3 Sík Ferenc (1931–1995) 1965-től volt a Pécsi Nemzeti Színház rendezője, 1975-től pedig főrendezője.

4 Camus darabjának Paál István rendezte előadását 1976 januárjában mutatták be Pécssett. A címszerepet végül Holl István játszotta.

Dimenziók (1973)

Közben 1973 őszén Ács János elkészítette első rendezését a Szegedi Egyetemi Színpad stúdiójában. A *Dimenziók* „lényegében etűdsorozat, amelyet egy központi gondolat fog össze, rendez egységgé”. (NÁNAY 1974)

Az egyik kritikus szerint „a zárt logikai rendszert alkotó, szinte laboratóriumi tisztasággal elénk kerülő akciók a kommunikáció mítoszát tárják fel (vagy tán rombolják le)”. (Sz. Gy.) A másik kritikus szerint viszont a hatalmi játszmákról szolt a produkció: „Három fiú és egy lány játssza el azt, hogyan válhat valaki csupán egy hatalmi jelkép birtoklásával – jelen esetben ez egy télikabát – magává a hatalom birtokosává, ki hogyan él ezzel a hatalommal, hogyan viszonyulnak a többiek ahhoz, akié éppen a hatalom, milyen nehéz egymás megértése, hogyan lehet egy-két-három ember akaratát három-kettő-egy emberre átvinni és így tovább.” (NÁNAY 1974) Mindennek a korábban idézett kritikus – más játékba bevont tárgyakat is kiemelve – tágabb jelentéstartalmat tulajdonít: „A különböző rekvizitumok: kenyér, ház, kereszt s – a hatalmat vagy épp kifordítva, éppen a kiszolgáltatottságot jelképező – kabát az emberi lét, az emberi kapcsolatok alaphelyzeteit analizálják.” (Sz. Gy.)

Mindkét kritikus kiemeli azt, hogy „az előadás erénye nem elsősorban [vagy nem csak] a gondolati mag eredetisége, hanem a megvalósítás magas színvonala”. (NÁNAY 1974) Azt egyik kritikus kiemeli a négy szereplőt: „nagyszerű játékkal rukkolt elő Geréb Ágnes, Árkosi Árpád, Csikós István és Vargha Gyula” (Sz.Gy.), a másik a rendezői munkáról, illetve a hozzá kapcsolódó formanyelvről is ír: „A rendező egységes egésszé, önálló alkotássá ötvözte a legkülönbözőbb amatőr színházi formai próbálkozásokat, s ezt anélkül tette, hogy ötletek átvételéről, megoldások másolásáról lenne szó. Alapvetően »szegény színház« ez, kellék alig van. Ha kelléket használnak, akkor több jelentésben és gyakran szokatlan tartalommal. A legtöbbet használt kellék: másfél kiló kenyér. Ki-kicsípnék belőle egy-egy falatot, s a falattól az addig csak rágógumit rágó alakok emberivé válnak; a kibontakozó szerelmet megölik – a Fiúra mint keresztre a másik két szereplő »felfeszíti« a Lányt –, a szegek cigaretták, a kalapács a kenyér: a keresztre feszítést követően cigarettára gyújtanak, az égő cigarettát a kenyéren oltják el; a keresztről levétel után Pieta-szobrot faragnak, a véső egy furulya, a kalapács ismét a kenyér; az igazi emberi kapcsolatok kialakításakor a furulya eredeti értékének megfelelően hangszer. S ahogy a kellékek állandóan átváltoznak, az emberek is mindig más-más alakban jelennek meg. A típusok állandóak, a szerepek cserélődnek.”

Ez a formanyelv, az előadás képei, akciói a kritikus szerint a nézőre is komoly feladatot ró: „Ebben a játékban állandó készenlétben kell lennie, váltani kell tudnia. Olyan színpadi nyelvvél találkozik, amelyet meg kell fejtenie, nincs megértéséhez kész klisé.” (NÁNAY 1974) Ez zavarba is hozza a másik kritikus: „A nézőnek az a váltás okoz töréserzetet, amikor az alkotók kísérletet tesznek szimbólum és szertartás dialektikus egységének megteremtésére” – írja, de az általa vélt problémáról ennél többet nem mond. (Sz.Gy.)

A nézőnek „pillanatonként dönteni kell – folytatja az előző kritikus –, hogy amit lát, azt hogyan értelmezze: valóságos szituációnak, jelképesnek, abszurdnak? Kinevesse, elfogadja, tiltakozzon ellene? S közben magát is minősíti, mert ha nevet, magát is kineveti, ha tiltakozik, önmaga ellen is tiltakozhatna. Nem véletlenül lóg a játék és a nézőtér határán egy tükrök, amely ide-oda forog, s hol a szereplők, hol a nézők látják magukat benne.” (NÁNAY 1974)

„Ne éltsünk tovább egy fantomot”

Duró Győző mesél a Paál István távozása utáni időszakról is: „a Szegedi Egyetemi Színpad gyakorlatilag szétesett. Hiába vette át Árkosi a vezetést, Ács hazugságnak minősítette az egészet, és kiszállt. Létrejött még egy mozgásszínházi játék, aztán semmi. A csoport csak vergődött. Időnként megérkezett Isti, ő egy-egy pillanatra egységet teremtett. Még mindig rendkívüli karizma sugárzott belőle: ráadásul üldözöttségének teljes tudata ezt felerősítette, így szinte fehérizzással égett előttünk.

Emlékszem egy esetre, amikor Ács Jani kérésére összegyűlt a teljes egyetemi színpad, mert ő mindenáron azt akarta, hogy szűnjünk meg, ne éltsünk tovább egy fantomot. Hiszen öncsalás folyik, régi dolgok újrakérdése. Ezt a nagyon erős, koncentrált támadást Isti olyan eleganciával és erővel védte ki, mint egy keleti vívómester, aki a legveszélyesebb csapásokat is egy-egy laza hátramozdulattal hárítja. Azonnal bebizonyította, hogy az önfelszámolás a kishitűség és a tehetetlenség bizonyítéka lenne, valamint súlyos áruulás a színházművészet és az ifjúság ellen. Végül egy feltűzött és új energiákkal duzzadó együttes hagyta el a JATE Klubot.

Ketten maradtunk ott, Ács és én. Néztünk egymásra döbbsen. Fantasztikusnak tartottuk, amit Isti produkált. Hihetetlen meggyőző erővel tudta fanatizálni az embereket. Amíg megmaradt ez a képessége, addig ez a profi színházakban is nagyszerű teljesítményekhez segítette. Enélkül sem a *Caligula*, sem az *Übű király*⁵, sem a *Tango*⁶ nem jöhetett volna létre. Különböző kvalitású színészekből ugyanolyan homogén csapatot tudott létrehozni, mint Szegeden az Egyetemi Színpadnál.” (BÉRCZES 74–75.)

„Isti főpapszerű, sámánisztikus viselkedésével tökéletesen tudta manipulálni” a csoportot – mondja ugyanerről Ács János. „Sokat veszekedtem vele. De a ráció érveit használva nem lehetett vele beszélgetni. Ő mindig metafizikai síkra terelte a beszélgetést.” (BÉRCZES 60.)

A Szegedi Egyetemi Színpad egykori tagjai közül Ácsról „sokan mondják, hogy megtagadja ezt az egészet, nem érdekli, amit csináltunk” – meséli Vági László. (BÉRCZES 95.) Maga Ács János erről így beszél: „Ez talán alkati kérdés: ami lezárult, nem érdekel tovább. Nem jut eszembe, nem álmodom róla. Nincs itt semmiféle elfojtás. Egyszerűen törlek. Mintha egy szobában leoltanám a villanyt. A Szegedi Egyetemi Színpad tehát egy sötét szoba számomra.” (BÉRCZES 61.)

Egy másik interjúban ezt mondja Ács János: „A Paál István vezette egyetemi színpadon töltött éveim is az úgynevezett felkészülés időszakához tartoztak. Nem akarom leicsinyelni Paál Isti és a csoport hatását. Rendkívül jól éreztem magam közöttük. Vezető amatőr színész lettem, egy már-már nemzetközi hírnév társulatban – a szerényebb tagoknál nagyobb felelősséggel. Akkoriban játszottuk a *Közműves Kelemen*-t, a *Petőfi-rockot*. Akkoriban voltak a nagy március 15-ék, köztük az 1973-as – egy kis vidéki forradalom. Óriási botrányok. Azt akarták, hogy tűnjünk el, hagyjuk abba. Fél évre el is tanácsoltak az egyetemről. De ezek a harcok, retorziók nem érintettek olyan mélyen, mint az, amikor rádöbbsen: a színház a társaim számára csak szellemi kaland – nekem pedig az élet.

5 Alfred Jarry darabjának Paál István rendezte előadását 1977 februárjában mutatták be Pécsen.

6 Slawomir Mrozek darabjának Paál István rendezte előadását 1978 decemberében mutatták be Szolnokon. Az előadásban többek között Margitai Ági, Udvaros Dorottya, Ujlaki Dénes játszott.

Nagy-nagy élmény, de számukra mégis csak véget ér. Ők jogászok, orvosok, gyógyszerészek, történészek lesznek. Míg én...” (BOGÁCSI 70.)

FORRÁSOK:

BÉRCZES László: *A végnek végéig. Paál István*. Cégér Kiadó, Budapest, 1995.

BOGÁCSI Erzsébet: *Ács János*. In *Rivaldazárlat*. Dovin, Budapest, 1991. 68–84.

DURÓ Győző: Közműves Kelemen. Elemzés és leírás. In „*Így rendeztem...*” III. *Interjúk, forgatókönyvek, rendezői tanulmányok*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, [1982]. 7–19.

MÁTÉ Gábor: Kikötötte a biciklijét – Ács János halálára. *Vs.hu* 2015. július 23. <https://vs.hu/magazin/osszes/kikototte-a-biciklijet-ac-s-janos-halalara-0723> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)

NÁNAY István (1974): Amatőr seregszemlék. *Színház* 1974. 2. sz. 2–9.

NÁNAY István (2015): „Nem tudok megenni színház nélkül!” Búcsú Ács Jánostól. *Színház* 2015. 9. sz.

Sz. Gy.: Dimenziók. *Délmagyarország* 1973. október 13.

AMATŐR KÍSÉRLETEK

Ács János huszonhat éves korától, 1975-től volt hallgatója a Színház- és Filmművészeti Főiskolának. De kapcsolata főiskolásként is megmaradt az amatőr színházi mozgalommal, több előadás készítésében is közreműködött. Ő kezdte el próbálni 1977-ben a Stúdió „K”-val Büchner *Woyzeckjét*, amelyből végül Fodor Tamás rendezett legendás előadást. Több produkcióban dolgozott együtt Forgács Zsuzsával, aki az Attila úton lévő lakásában csinált színházat.

Az amatőr színházi mozgalom meghatározó együtteseit nemcsak a közös törekvések kapcsolták össze, hanem elmélyültek köztük a személyes kapcsolatok is a különféle fesztiválokon, találkozókon. Fodor Tamás azután vetette fel egyfajta „konföderáció” lehetőségét az amatőr együttesek között, hogy az általa vezetett színházi együttes kivált a Malgot István irányította Orfeoóból. 1974 augusztusában egy vásárosnaményi találkozón merült fel a Fodor Tamás, Paál István, Lengyel Pál, Bagossy László és Bucz Hunor vezette együttesek közötti szorosabb együttműködés lehetősége. Ezt szeptemberben egy közös foglalkozás követte Pilisborosjenőn, amiről leginkább egy III/III-as ügynök beszámolójából tájékozódhatunk, mert a BM illetékesei kezdetektől élénk figyelemmel követték az amatőr színházak – mint rendszerellenes ifjúsági csoportosulások – tevékenységét.

Molnár Gál Péter, a neves színházi kritikus volt az egyik III/III-as ügynök, aki az amatőr színházakról (főleg az Orfeoóról és a Stúdió „K”-ról) rendszeresen jelentett. Részletes ügynöki jelentésben számolt be a pilisborosjenői összejövetelről is: 1974. „szeptember 29-én vasárnap az Orfeo együttes (jelenlegi nevén K Színpad) ... egész napos foglalkozást szervezett a miskolci Manézs, a Szegedi Egyetemi Színpad Budapesten időző tagjaival, akik az egyetemi színpadok fesztiválján tartózkodtak a fővárosban.

A foglalkozások programja: közös mozgástréning; a szegediek előző esti Sarkadi-be-mutatójának (*Körműves Kelemen* előadása a Szkénében) nyílt elemzése; ebéd; Körner Éva műtörténész vetített képes előadása az amerikai happening-színházról, illetve a képzőművészet teátrális jellegű megnyilvánulásairól; Magos György, a Magyar Rádió munkatársa hangszalagról John Cage »zenéket« mutatott be; Molnár Gál Péter színikritikus a belgrádi színházi fesztivál két előadásáról számolt be. Majd az együttesek az előre kijelölt Franz Kafka-elbeszélésből etűdöket rögtönöztek, és bemutattak néhány egy-három perces gyakorlatot, hogy bemutassák egymásnak műhelymunkájukat, felkészültségükről képet nyújtsanak egymásnak, tekintettel a tervezett, de minden realitást és kedvet nélkülöző összeolvadásra.” (FONYÓDI 163.)

Molnár Gál szóban még azt is elmondta BM-es kapcsolatainak, hogy „a találkozó és a program a jelek szerint az ellenkező hatást érte el”, mint amiért létrejött. „A három együttes abból a célból jött össze, hogy elvi összeolvadást hozzanak létre”, de „a vendég együttesek a kötetlen beszélgetést nem várták meg, hanem eltávoztak Pilisborosjenőről, érdemi tárgyalás nem született”. (FONYÓDI 164.)

Molnár Gál később is megemlékezik a konföderáció kudarcáról: a tervezett egyesülés előkészítéseként „Franz Kafka novelláiból a három együttes egy-egy etűdöt mutatott be ismerkedésül. Ha jól emlékszem: Gaál Erzsébet vezényelte az orfeósok gyakorlatát. Egy nagy láda állt a tágas tér közepén. Hárman akartak elhelyezkedni benne, de csak kettőnek volt benne kényelmes férőhely. Egy mindig kiszorult. Csellel, csábbal, erőszakkal igyekezett bekerülni a ládába, de akkor kiszorított egyet. S kezdődött minden előlről. Fanyar egyesülési gyakorlat volt. Mennyire tudatos, mennyire rejtett szándékaik pantomimikus elszólása: nem tudom. Azt sugallta a gyakorlat: megvannak jól egymás nélkül. A három együttes fúziója elmaradt.” (MOLNÁR GÁL 330.)

A konföderáció ugyan nem valósult meg, de azért munkakapcsolatok születtek. 1976-ban Lengyel Pál kezdett dolgozni a Stúdió „K”-val (Arisztóphanész *Plutosz* című darabját próbálta velük, de a munka nem jutott el arra a fokra, hogy előadás szülessen belőle). 1977-ben a már főiskolai hallgató Ács János kezdett bele egy rendezésbe a Pilisborosjenőn közös házban élő és itt is próbáló Stúdió „K”-val.

„Ács Jánost a Szegedi Egyetemi Színpad tagjaként ismertük meg, akárcsak Paál Istit, akivel szintén tartottuk a kapcsolatot” – meséli a Stúdió „K” egyik meghatározó tagja, Oszkay Csaba. „Az az igazság, hogy bizonyos periódusonként kialakult valamifajta feszültség Gaál Erzsébet és [Fodor] Tamás, Laca [azaz Székely B. Miklós] és Tamás között, illetve közte és mindannyiunk között, ezért Tamás néha úgy érezte, hogy nem tud mit kezdeni velünk. Ezekben az időszakokban jutott eszünkbe, hogy talán más is rendezhetne minket, nemcsak Tamás. Aztán mindig oda jutottunk, hogy maradjon csak ő a rendező.” (SÁNDOR L. 441.)

„Nem tudom, hogy Tamás akkor éppen mit akart. Valószínűleg épp semmit nem akart. Nem jutott eszébe semmi. Vagy Dániel Ferivel akarta folytatni a munkát, akivel a *Woyzeck* előtt dolgoztunk. '77 tavaszán azt mondta Tamás, hogy belefér, hogy Ács Janival próbáljunk. Otthon volt mindenki. Így nyáron elkezdtünk etűdözni Áccsal” – meséli Székely B. Miklós, aki a *Woyzeck* címszerepét alakította. (SÁNDOR L. 528.)

„Ács János hozta a darabot” – mondja Fodor Tamás. (DÉVÉNYI 42.) Ács viszont Molnár Gál Pétertől kapta a darabot, Molnár Gál Nádasdy Kálmántól (ő pedig Kodály Zoltántól). Erről a kritikus így mesélt: „Olvastad a *Woyzeck*-et? – kérdezte hirtelen magyarázat közben Nádasdy Kálmán, észrevéve kihívóan tökéletes tekintetemen a tökéletes értetlenséget. Igen – feleltem dacosan. Visszakérdezett valamely részletre, menten kiderült a fullentésem.” Ekkor küldte át Nádasdy Molnár Gált a színművészeti főiskola könyvtárába, hogy vegye ki a *Woyzeck*-et, és két nap múlva számoljon be róla. „A következő óra előtt a folyosón megköszöntem Nádasdynak a kapott élményt” – folytatja Molnár Gál. „Büchner fölka-vart. Megnyílt előttem egy mindaddig ismeretlen világ. – Szórol szóra ez történt velem a Zeneakadémián. Így kaptam Kodálytól a *Woyzeck*-et, ahogy te most tőlem. És neked kötelességed, hogy húsz év múlva továbbadd, ahogy tőlem kaptad. Történt mindez 1957-ben. Húsz évre rá, 1977-ben sétáltunk a még növendék Ács Jánossal. Mondom neki:

Büchner *Woyzeckje* is... Hallgat. – Olvastad? – Nem. Másnap kölcsönadom a kötetet. (Máig nála maradt.)” (MOLNÁR GÁL 349–350.)

A Stúdió „K”-t vezető Fodor Tamás kezdetben nem értett egyet Áccsal, hogy a *Woyzeck*ből készítsenek előadást. „Én rendkívül elleneztem, mert tartottam tőle, hogy megint átlendülünk az irodalmiság, a típusosság irányába, és nem folytatjuk azt, ahol a valóság-nak aktuális ellentmondásait, az emberek egymás közötti viszonyát meg tudjuk ragadni.” (DÉVÉNYI 42.) „Vállaltam, hogy színészként játszom” a *Woyzeck*ben – mondja máshol Fodor Tamás. „De a rendezést ráhagytam Ácsra. Azt gondoltam, hogy ez a darab nem való nekünk, nem fogják tudni megcsinálni. Aztán mégis sikerült, de ehhez kellett a válság, az Ács-féle válság... Kiderült, hogy Ács tényleg nem tudja megcsinálni az előadást. Abban a változatban, amivel ő dolgozott, még többen voltak benne, aztán lesóványodott a színlap, rengeteg szereplő kikerült a darabból. Így készült a második verzió az én rendezésemben és Dévényi Éva pszichológiai közreműködésével.” (SÁNDOR L. 439.)

Dévényi Éva a *Woyzeck* próbafolyamatáról készített könyvében így jellemzi azt a periódust, amikor a Stúdió „K” még Ács Jánossal dolgozott együtt: „A próbaperiódus első szakaszában azt döntötték el, hogy egyáltalán akarják-e játszani a *Woyzeck*et (viták, kétségek, mérlegelések, elégedetlenségek ütköztetése a már elkezdett próbák mellett; a külső rendezővel úgy folynak a próbák, hogy valójában ők maguk sem döntöttek a *Woyzeck* megcsinálása mellett). A második szakaszra eldőlt, hogy a *Woyzeck*et elfogadják. Fodor átveszi a rendezést a külső rendezőtől”, Ács Jánostól. (DÉVÉNYI 161.)

Ács János 1977 májusában kezdett etűdözni a Stúdió „K” tagjaival, majd 1977. június 18-án tartották meg a darab olvasópróbáját. De „egyáltalán nem tudott beindulni Jani, aztán le is álltunk” – meséli Székely B. Miklós, akire Ács János osztotta *Woyzeck* szerepét. (SÁNDOR L. 528.) Máshol ezt meséli: „Több kétszemélyes próbánk volt Janival, de olyan didaktikusan nyúlt a dologhoz. Letett egy széket, köröznöm kellett, ráközelíteni, s azt mondani: »Jó napot, kapitány úr! Ö meg nézett. Na ehhez már akkor is öreg voltam.«” (KÖVÁRI)

Oszkay Csaba pedig így fogalmaz: „Akkor Ácsnak még nem volt meg az a rendezői rafinériája, hogy jól tudja kezelni a színészeket, hogy olyan helyzetbe hozza őket, amely nyomán egyfajta létezés tudnak teremteni a színpadon. Erre a szintre nem tudtunk Áccsal eljutni. Lehet, hogy több időre lett volna hozzá szükség. De talán a kémiaja sem volt olyan a kapcsolatoknak, hogy ez megtörténhessen. Nem éreztük azt, hogy előbbre jutnánk. Szóval untuk magunkat vele: kiálltunk, játszottunk, de úgy éreztük, nem történik semmi.” (SÁNDOR L. 441.)

„Ekkor következett a nyári szünet, és mi Gaál Erzsivel és Oszkayval elutaztunk Franciaországba stoppal” – meséli Székely B. Miklós. „Ez egy kényelmes út volt. Amikor visszajöttünk, Tamás már azzal fogadott minket, hogy nem is rossz anyag a *Woyzeck*, ha már ennyire belementünk, csináljuk meg. Így kezdtünk el vele dolgozni.” (SÁNDOR L. 528.)

A történethez nyilván az is hozzátartozik, hogy a közös házban élő Stúdió „K” tagjai ekkoriban egy rendkívül egymásra utalt, összetartó közösséget alkottak. Dévényi Éva így írja le a csoport jellemzőit a próbafolyamat kezdetén: „zártak, lényeges emberi és munkakapcsolataik csak egymással vannak. Ez részint élettörténetükből és életmódjukból, részint normarendszerükből adódott.” (DÉVÉNYI 157–158.)

Ács János az egész történetről csak annyit mondott, hogy Fodor Tamás elorozta előle a *Woyzeck*et. Részletesebben beszélt az amatőr színházi mozgalom hatásáról: „ezek a csoportok

60-as, 70-es évek derekán valóban mást akartak. Ekkoriban a hivatásos színházi élet unalmasan működött. Mi bizonyos göggel néztük a profi színjátszást. Majd néhányan – köztük én is – beépültek a profi színházakba. Az avantgárd csoportok bizonyos törekvései ily módon belesimultak ebbe a keretbe.”¹ (BÓTA)

Forgács Zsuzsa és a *Cselédek*

A 70-es években virágzó amatőr színházi mozgalom számára a működési feltételeket – az egyetemek mellett – a különféle művelődési házak biztosították. Ez egyúttal az ellenőrzésük lehetőségét is jelentette. Azok az együttesek, amelyek egyre inkább szembekerültek a hivatalos elvárásokkal, innen is kiszorultak. Halász Péteréknek a zuglói Kassák Művelődési Házban működő színháza *A skanzen gyilkosai* című 1972-es előadásával lépte át azt a határt, amit a fenntartó szervek már nem toleráltak – meztelenség is volt benne –, így az együttes további működéséhez nem járultak hozzá. Ekkor Halászné a Dohány utcai lakásukban kezdték színházat csinálni. De működtek más, hivatalosan nem engedélyezett, de azért létező lakásszínházak is, például Najmányi László² vagy Forgács Zsuzsa vezetésével.

Forgács Zsuzsa 1973 és 1980 között működtette az Attila úti lakásában színházát, amelynek repertoárján adaptációk és saját művek szerepeltek. 1976-ban készítette el a *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében* című egyszemélyes előadását (performanszt), amely a Gian Maria Volonté főszereplésével készült film alapján készült.³ Ehhez kérte Ács János segítségét. „Janinak nem számított, hogy lakásszínház vagy nagyszínpad,

- 1 Paál István 1976-tól volt a szolnoki színház rendezője, majd 1980-tól 1985-ig főrendezője, ezután a veszprémi színház rendezője lett. Az Szegedi Egyetemi Színpad korábbi színésze, Árkosi Árpád 1978-tól kezdett hivatásos színházakban rendezni, majd 1980–85 között a szolnoki színház rendezője volt. Pályáját a későbbiekben is hivatásos színházakban folytatta. A Stúdió „K”-t vezető Fodor Tamás 1986 és 1994 között volt a szolnoki színház rendezője, 1987–90 között főrendezője. 1995-ben azonban újjáalakította a független színházként működő Stúdió „K”-t. A miskolci Manézs Színpadot vezető Lengyel Pál 1976-tól kezdett Kaposvárott rendezni, első sorban gyerekelőadásokat, majd 1981-től az Állami (mai nevén: Budapesti) Bábszínház rendezője lett. 1992-ben a Kolibri Színház alapító tagja volt, majd 2003-tól az egri Harlekin Bábszínház igazgatója.
- 2 Najmányi László (1949–2020) a 70-es évek magyar avantgárd művészetének kiemelkedő alakja. Író, képzőművész, díszlettervező, film- és színházrendező. Színházi törekvéseit a Kovács István Stúdió színházi kísérletei képviselték. A csoport előadásainak kisebb része közös alkotás volt, nagyobb részének Najmányi ötletei, szövegek, könyvei és forgatókönyvei jelentették az alapot, és többnyire próbák nélkül, az előre felvett, magnóról bejátszott narrátorhanghoz igazodva adtak elő. Ekkoriban alapvetően a demagógia, a hazugság és igazság kérdései foglalkoztatták Najmányit. 1978-ban az itthoni zaklatások elől Franciaországba, majd Kanadába menekült, 1985–96 között New Yorkban élt és dolgozott.
- 3 Az 1970-ben bemutatott olasz filmet Elio Petri rendezte. Volonté a rendőrség politikai csoportjának frissen kinevezett vezetőjét játssza benne, aki egy erotikus játék során „véletlenül” meggyilkolja a szeretőjét. A gyilkosság felderítésével őt magát bízzák meg, s ez lehetőséget teremt számára, hogy saját hatalmát bizonyítsa: szándékosan nyomokat hagy maga után, mert egy minden gyanú felett álló polgárt úgysem mernek megvádolni. A film az elsők között beszél a politikai apparátus és a rendőri szervek korrupciójáról, a hatóságok tehetetlenségéről.

örömmel vett részt mindenben, ahol a zsigereiből, érzékeiből dolgozhatott, és nem kellett figyelnie a hatalomra, annak megszerzésére, illetve a mindenkori hatalom cenzúrájára és korlátozásaira” – mondta FORGÁCS Zsuzsa (2015).

Ács János és Forgács Zsuzsa kapcsolatáról így mesél Forgách András: „Amikor 1976-ban megjöttem Olaszországból, egy kockás inges fiú ült a húgom szobájában. Nem lepődtem meg azon, hogy egy ismeretlen fiú ül a húgom szobájában, inkább azon lepődtem meg, hogy a húgom ezt a kockás inges fiút milyen önfeledten és lelkesen mutatja be. Én nem láttam semmit a kockás inges fiúban, ő se bennem, húgom viszont feltűnően rajongó szemekkel nézett rá, és később egy hozzá írt leveléből származik az a halhatatlan, klaszszikus mondat, a szerelmi vallomás végén: »Nem szemrehányás, félre ne értsd, csak finom utalás arra, ami van.« Jani hatalmas szenvedélyeket tudott az emberekből kiváltani, mert hatalmas szenvedélyek mozgatták. Olyan szenvedélyek, amelyeknek nem is akart mindig a végére járni.” (FORGÁCH)

1979-ben a *Cselédek* háromszereplős előadásához kérte Ács János segítségét Forgács Zsuzsa. „Ha zsenijének megosztásáról volt szó, mindig nagyvonalú volt és adakozó” – mondja róla. Az előadás az „antiszínház” egy fontos szerzőjének alapművéből készült. Jean Genet (1910–1986) darabjait egyrészt a provokatív társadalomkép, másrészt a színházi megszokások, a játékkonvenciók határozott kiközlentése jellemzi. A *Cselédek*ben például az úr és a szolga közti kapcsolat gyilkos gyűlölettel és aberrált vonzódással teli viszonyát ábrázolja. Mindezt olyan többszörös váltásokban működő szerepjátékok segítségével teszi, amelyek a színházi illúziók (és ezáltal a társadalmi konvenciók) viszonylagosságára irányítják a figyelmet.

A *Cselédek* felütésében két szereplő jelenik meg a színen: egy úrnő és a szolga. De később váratlanul kiderül róluk, hogy egyikük sem az, akinek mondja magát, valójában egy szolgáló testvérpár játékát látjuk. Az egyikük a Madame-ot, a másik pedig a saját testvérét játssza. Később változnak a szerepek, sőt megérkezik az úrnő is. Kiderül, hogy amikor távol van a Madame, akkor a cselédek folytonos rituálét játszanak, amelynek állandóan változnak a szerepei.

Genet ezt írja a *Cselédek*ben követett szándékairól: „Olyan elidegenítésre törekedtem, amely deklamáló hangnemet engedélyez, és bevezeti a színházba a színházat. Azt is reméltem, hogy ily módon sikerül feloldanom az alakokat, és olyan jelképekkel pótolnom őket, amelyek először a lehető legtávolabb állnak attól, amit jelenteniük kell, és ugyanakkor mégis kapcsolatban vannak jelentésükkel; egyszóval azt akartam, hogy a színpadi alakok csak metaforái legyenek annak, amit ábrázolniuk kell.” (Idézi LÁSZLÓ) Martin Esslin így fogalmaz a *Cselédek*ben megvalósuló rituáléval kapcsolatban: „A jellemek is csak látszólagosak, valójában pusztá szimbólumok, tükröképek, álmok az álomban... A rituális cselekvés fogalma, a realitástól megfosztott cselekvés mágikus ismétlése – ez a kulcs Genet színházának megértéséhez.” (ESSLIN)

A *Cselédek* rendkívül népszerű volt az amatőr színjátszók között, akik nagyobb szabadsággal tűzhettek műsorukra a hivatásos társulatok számára nem ajánlott vagy épp tilalmas darabokat. Az 1947-ben írt *Cselédek a Nagyvilág* 1965. szeptemberi számában jelent meg magyarul, és két évvel később Ruszt József rendezésében be is mutatta az Universitas Együttes. (Az Egyetemi Színpad jelentőségét, ahol az Universitas tartotta előadásait, épp

az adta akkoriban, hogy rést ütött a hivatalos műsorpolitikán: itt olyan művek is színre kerülhettek, amelyeket a kultúrpolitika máshol nem engedélyezett.) A *Cselédek* első hivatásos színházi előadására 1978-ban került sor Magyarországon,⁴ de a 80-as évek közepéig ezután sem vált a kőszínházak repertoárdarabjává, viszont az amatőrök továbbra is szívesen játszották.

Ács János rendezőként olyan amatőr előadás készítésébe kezdett bele 1979-ben, amelyben a két cseléd lányt Forgács Zsuzsa és Kamondy Ágnes játszotta (a Madame alakítója változott). A lakásszínházba készült produkciót Forgács Zsuzsák vendégjátékként a Fiala Művészek Klubjának Andrassy út 112-ben található székházában is eljátszották. (Ekkor a Madame-ot Scherter Judit alakította.) Egy korabeli esszé így számol be az előadásról: „Füledt, virágokkal, tükrökkel zsúfolt budoár; magában a szobában ülünk, a padlón: a két cseléd lány vad és közönséges szépsége riasztó közelségbe kerül: a hajuk, a fintoruk, tapogató, markoló kezeik, köpések, egymás áthévílt arcába lihegett szavaik a kisszobába zárt teatralitás különös villamosságával telítik a szobát: semmi nem szimbolikus, minden az, ami, a cseléd cseléd, az úrnő úrnő, de az intim formát át- meg átjárja a nagyforma százméteres távolságból is láthatónak, hallhatónak, plasztikusnak követelt – a rendező idegzetébe véselt – szabálya.” (FORGÁCS 1980)

Ács János valószínűleg a *Cselédek* készítése közben is ugyanazt a rendezői módszert használta, mint első kőszínházi rendezésénél, az *Esküvőnél*, amely szintén 1979-ben készült. Világos szerkezetet épített, amiben „felfűtött, energikus színészvezetése” (Mészáros) révén mozgatta a szereplőket. A *Cselédekről* beszámoló esszé így jellemzi a színészi játékot, illetve a szereplők közt zajló játszmákat: „A lányok elszánt érzékisége mint szilárdra ácsolt szerkezetben lezajló teherpróba, elszabadított, felszabadult energiák ellenőrzött dühöngése jelenik meg. A *Cselédek*nek azonban nem pusztá érzékiség az anyaga. Nem homoszexuális vágyak álcázott kiélése. A rendezőnek éles határvonalat kell tudni vonnia »játék« és »valóság« közé, a ruhának, a cipőnek, a hamutartónak története van, a két testvér összearztása, árulása abból a konkrét életükből épül, amelyet ebben az úri házban élnek. Madame érkezése még valóságosabbá teszi a helyzetet (távozása elkerülhetetlené a tragédiát): egyszerűsége figyelmeztet a cselédek öt mímelő játékának durvaságára, finom szelleme figyelmeztet a tényleges veszélyre, amely lényéből és helyzetéből fakad: vagyis visszavezet bennünket a cselédek igazságához. Ezek valódi cselédek: tehetetlenek, ábrándozók, elszigeteltek, járnak templomba: világuk tényleg a konyha, a manzárd és az úrnőjüktől elhagyott, fáradt illatú budoár, ahol turkálnak az ékszerek között, meghúzzák a konyakosüveget.” (FORGÁCS 1980)

Később azonban „Ács kivonta magát ebből a mágikus, folytonos jelenlétet igénylő viszonyból, már eljuttatva a három lányt bizonyos állapotba”. (FORGÁCS 1980 58.) (Ács csak „lerendelte” az előadást, a további próbafolyamatban azért nem tudott részt venni, mert épp Kaposváron rendezte a *Csárdaskirálynőt*.) Így végül „kollektív alkotásként” készült el az előadás, amely új címet is kapott. A *szoba lányaiba* „montázsszerűen újabb szövegek kerültek”. Forgács Zsuzsa szerint az volt a rendezői koncepciójuk, hogy a Genet-darabot akkori

4 A Népszínház Józsefvárosi Színházában mutatták be Iglódi István rendezésében Vass Éva, Jobba Gabi és Tordai Teri szereplésével.

5 Kamondy Ágnes szóbeli közlése.

kedvenc filmrendezőjük, Luis Buñuel stílusában rendezték meg, *A burzsoázia diszkrét bája* jegyében.⁶ (FORGÁCS 2012)

Az elkészült előadásról így összegzi nézői összbemutatóit az esszéíró: „sajátos egyéni közlések, álomszerű történetstörédek, folytonos közvetlenül indokolhatatlan, de együttesen többféle értelmezési lehetőséget kínáló öntörvényű játékok”. (FORGÁCS 1980)

Az előadást „aztán Belgrádba is elvittük a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválra, ebből később sokunknak rengeteg bonyodalma, kényelmetlensége származott: feljelentések, útlevélekobzások, egyetemről, munkahelyről való kirúgásokkal való fenyegetőzések rémségei” – írja színházi tevékenységére visszatekintő blogjában FORGÁCS Zsuzsa (2012).

FORRÁSOK:

- BÓTA Gábor: „Megpróbáltam beszélgetni a darabbal”. *Magyar Hírlap* 1993. június 29.
- DÉVÉNYI Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színháztudományi esettanulmány*. Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1981. 1–198.
- ESSLIN: *Az abszurd dráma elmélete*. Színháztudományi Intézet – Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1967. 64–73.
- FONYÓDI Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan” Luzsnyánszky dosszié*. Magyar a magyarért alapítvány (sic!), 2004.
- FORGÁCH András: Jani. *Litera.hu* 2015. július 24. <https://litera.hu/irodalom/publicisztika/acs-75355.html> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- FORGÁCS (sic) András (1980): Á. J. átváltozásai. *Mozgó Világ* 1980. 8. sz. 53–65.
- FORGÁCS ZSUSZA Bruria (2012): *A szoba lányai 1979-es előadása*. <http://forgacszsuzsaszin-haz.blog.hu/> 2012. március 7. (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- FORGÁCS ZSUSZA (2015): *Ács Jani a tengerparton*. <https://latest4016.rssing.com/channel-8837986/article10763.html> 2015. július 29. (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- KÓVÁRI Orsolya: Nem színházhoz, emberekhez kötődtem. Beszélgetés Székely B. Miklóssal. *Kritika* 2009. II. sz. 17–21.
- LÁSZLÓ Zoltán: *Jean Genet*. *Literatura.hu* <http://www.literatura.hu/irok/xxszazad/euproza/jeanenet.htm> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- MÉSZÁROS Tamás: A teória fogságában. Gombrowicz Esküvője Kaposvárott. *Magyar Hírlap* 1979. március 25.
- MOLNÁR GÁL Péter: *Coming out*. Magvető Kiadó, Budapest, 2020.
- SÁNDOR L. István: *Szabadság-szigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*. Selinunte Kiadó, Budapest, 2020.

6 Az 1972-ben bemutatott olasz-francia-spanyol film a felső középosztály hat tagjáról szól, akik rendszeresen meg szokták egymást hívni vacsorára, de a közös étkezések sosem valósulnak meg, mert valami váratlan esemény mindig közbeszól. A filmnek nincs összefüggő története, inkább laza anekdoták füzére. Összemosódik benne az álom és a valóság, nem lehet tudni, hogy a valóságot látjuk-e, vagy csupán egy szereplő álmát.

AZ INDULÁS ÉVEI

A SZÍNMŰVÉSZETI FŐISKOLÁN (1975–1980)

Ács János huszonöt éves korától a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakos hallgatója volt, Ádám Ottó osztályába járt. Vizsgarendezései a létező színházzal való vitáját fejezték ki. Ilyen volt a Lengyel Menyhért darabjából 1978-ban készített Az árny is.

Ács János nyilvános megnyilatkozásaiban a főiskolai éveiről is nagyon keveset beszélt. Az egyik korai interjúban véletlenszerűen nevezi, hogy felvételizett a rendező szakra. A szegedi éveire visszautalva azt mondja magáról, hogy „amatőr sztár voltam. Főképp színész, de nem csak színész. A szegedi egyetemre jártam, a Szegedi Egyetemi Színpadon játszottam. Ha a budapesti bölcsészkarra átvésznek, bizonyára lemondok a színiiskoláról.” (BOGÁCSI 1981)

Egy másik beszélgetésben sem mondja magától értetődőnek, hogy felvételizett rendező szakra. „Nem volt ennyire kézenfekvő, hogy minek van prioritása. Különbözőség, másság az is, hogy játszom, az is, hogy írok. Hosszan őrlődtem, jó lépés, nem jó lépés. A rendezői felvételin szavaltattak, holott éppen feladni akartam, hogy színész vagyok. És szüntelen kérdezgettek a szegedi eseményekről. Amikor másodszori jelentkezésre fölvettek, írtam is egy soha-el-nem-küldött levelet Ádám Ottónak, a majdani osztályfőnökömnek, amelyben közöltem, bocsánatot kérve, mégsem élek a lehetőséggel. Már öregnek tartottam magam, hogy beüljek az iskolapadba. Az elkésetttség érzése nyomasztott.” (BOGÁCSI 1991 70–71.)

Ács János a főiskola kezdetéről is inkább nyomasztó élményeket idéz fel: „Gyötrődtem, magányosnak éreztem magam és öregnek. Le is tagadtam egy esztendő az életkoromból, amikor a rendező szakra jelentkeztem. Az első napokban azután, a papírok kiröltésénél lebuktam. Sírva fakadtam, kirohantam az osztályból, nekem az iskola már megalázó volt.” (BOGÁCSI 1981) De más is szorongással töltötte el: „attól rettentem meg, hogy visszakerülve Budapestre szinte senkit sem ismertem, ismét egyedül lettem”. (BOGÁCSI 1991 71.) Mindehhez nyilván az is hozzátartozott, hogy idegennek érezte magát a színházi világban, hisz – ahogy az egyik interjúban mondja: „a műkedvelők gögje miatt” – senkit sem ismert. „Én úgy iratkoztam be a színiiskolára, hogy például nem tudtam, ki az Ádám Ottó. Ő lett az osztályfőnököm.” (BOGÁCSI 1981) Ádám Ottó ekkor indította

első rendező osztályát, amelybe Ács Jánoson kívül Balázs Ádám, Balogh Gábor, Hegyi Árpád Jutocsa, Klemm Pál, Seregi Zoltán, Ungár Tamás járt.¹ Ádám Ottó ekkor fontos embernek számított a magyar színházi életben, a Madách Színház igazgató-főrendezője, a főiskola rektorhelyettese volt.²

Az akkor ötvenéves Ádám Ottót „szépnek tartottuk – írja Hegyi Árpád Jutocsa –, erre Ács hívta fel a figyelmemet, különösen amikor ősszel elkezdődött a főiskola, és Ottó kicsit hosszabb, dús hajjal, barnán, tele nyárral először jött be hozzánk órára. Leonard Bernstein és Karajan feje összegyűrve, csak még csillogóbb, még okosabb szemekkel.” (HEGYI)

Ádám Ottó bizonyára teljesen más színházi szemléletet képviselt, mint amivel – színházi előélete alapján – Ács János rendelkezhetett. Ezt erősíti meg Ács egyik osztálytársának visszaemlékezése Ádám Ottó óráira. „A legjobbak a Shakespeare-órái voltak. Olyan kulcsokat és titkokat fejtettünk meg a Shakespeare-darabokat analizálva, amelyek azóta is érvényesek, és használom őket, ha Shakespeare közelébe kerülhetek. Az *Othello* analízise volt talán a legemlékezetesebb. Meg a *Lear*. Mindig azt kerestük, ki miért teszi, amit tesz. Mi az indítéka, mikor változik meg benne a lélek, hol vannak a fordulópontok.” (HEGYI)

Ács János később így beszélt Ádám Ottóról: „Kapcsolatom vele: merő képtelenség. Az óráin még szorongva, örömmel vártam, hogy megbeszéljünk egy-egy előadást, hallgassuk elemzéseit. De már valamely előadására nem úgy ültem be, hogy fantasztikus élményre számíthatok. És ma már nem is megyek el Ádám Ottó előadásait megnézni, mert egyszerűen nem fér bele az agyamba.

Ez az elszakadás a tanároktól parttalanságot eredményezett. De még ennél is tovább megyek. Ugyanis Zsámbéki, Székely, Babarczy, bizonyos értelemben Ascher is, a kaposvári, a szolnoki és a nagy (Ruszt-féle) kecskeméti korszak idején, az őket megelőző rendezői nemzedék vitalitása ellenében csináltak színházat. Nekik akarták megmutatni, hogy mennyire más véleményük van a színházról, életéről, politikáról, időről.

Én már később érkeztem. A kontragondolkodás mára tökéletesen megszűnt, mert nekem egyszerűen már semmi közöm ahhoz, hogy Vámos [László] mit csinál, Ádám mit csinál. Legfeljebb kedélyesen elbeszélgetek Ádám Ottóval, ami isteni dolog. De hogy az előadást megnézzem, attól lázba jöjnek, és ellenkezés támadjon bennem: ez tökéletes nonszensz. Megszűnt.” (BARTA)

- 1 1984-ben diplomázott második rendezői osztálya (Bodolay Géza, Gellért Péter, Gergely László), majd további három olyan osztálynak volt a vezetője, ahol színészek szereztek rendezői diplomát. Ld. NÁRAY István: A szépség és a harmónia elkötelezettje. *Színház* 2010. 7. sz. 20–22.
- 2 Egy visszaemlékezésében Hegyi Árpád Jutocsa Tolmár Katát is felsorolja az osztálytársak között, de a Színház- és Filmművészeti Egyetem honlapján található hallgatói adatbázis szerint ő végül televízió szerkesztő, rendező szakon végzett 1981-ben.
- 3 „Többször előfordult, hogy délután, a rendezés órán kopogtatás nélkül nyílt az ajtó, és benézett Várkonyi Zoltán, a rektor. Benézett Ádám Ottóhoz, a rektorhelyetteshez, mert dönteni kellett valami fontos ügyben” – írja visszaemlékezésében Hegyi Árpád Jutocsa. „Ottó fölkel és kiment Várkonyival a folyosóra, becsukta maga mögött az ajtót. Mi vártunk, beszélgettünk. Néhány perc múlva Ottó visszajött, és folytattuk az órát, Várkonyi meg elment dönteni. Éreztük, tudtuk, hogy ő a nagy formátum. Én akkor, fiatalon nemigen értettem, hogy akkor miért nem ő a rektor. Ma már értem. Exponálja csak magát Várkonyi, a színész és híres ember. Ádám Ottó meg megmondja, mit kell csinálni. Halkan, okosan, pontosan. A háttérből.” (HEGYI)

A főiskolai tanárai közül az egyik korábban idézett interjújában Ács János még Nádasdy Kálmánt emeli ki, bár kezdetben róla sem tudta, hogy kicsoda. „Vele különös, ördögös, cinkos kapcsolatom volt. A kézcsóktól a tréfáig, csakhogy minden óráján in floribus legyen.” (BOGÁCSI 1981)

Talán a hivatásos színházhoz viszonyított kívülről voltát kívánta Ács János azzal is érzékelteni, hogy meglehetősen szkeptikusan beszélt a korábbi színházi élményeiről: „Láttam én Peter Brook *Szentivánéji álmát*,⁴ de semmire sem emlékszem belőle. Láttam az *Állami Áruházat* is, de semmit sem értettem meg.” (BOGÁCSI 1981) Úgy tűnik azonban, hogy egy idő után megenyhült a főiskola iránt: „Érzékelttem azt az atmoszférát, amely már egészen más volt, artikuláltabb, sokrétűbb, mint az amatőrök gögös, paranoiás örülete. Nem is a főiskola szellemi közege vonzott, amely meglehetősen polgárinak tetszett, bár újdonságát élveztem, s néhány öregtől sok mindent felszívtam.” (BOGÁCSI 1991 71.)

De tanítómestereit mégsem a főiskolai tanárai között találta meg. „A főiskolai évekkel zárult az a bizonyos felkészülési időszak, amely az én esetemben a lassú elszakadást jelentette az önsorsrontástól – a magam elfogadását. A két szakasz határán állt, a váltást segítette Molnár Gál Péter, a kritikus, aki akkortájt lett a barátom. Talán a szakmabeliek közül sokakat furcsán érint ez a közlés, mert ők másként ismerik. Mégsem tagadom, ő adott önbizalmat nekem, aki még ekkor is túlérzékeny kis hülyének tartottam magam. Sok-sok beszélgetésünk, az ironikus szelleme, az intellektusa bölcsen oldotta a bizonytalanságom, más dimenziókat mutatott, amelyekben már felnőttben létezhettem.”

Arra a kérdésre, hogy miért a szűk környezetéből, a színházból választja azt, akire hallgat, Ács János így válaszolt: „A magyarázat egyszerű is, szomorú is. Énnekem nincs magánéletem, soha nem is volt. Amennyi volt, azt el kellett titkolnom. A színház létfontosságú számomra, mert nincs más.” (BOGÁCSI 1991 71–72.)

Lázadás a létező színház ellen

Nyilván nem véletlen, hogy Ács János harmadéves rendezésében is (az első főiskolai munkájában, amelyről valamiféle híradás maradt fenn) a hivatásos színházzal szembeni szkepszise nyilatkozik meg. 1978-ban egyetlen előadásban játszották a főiskola házi színpadán a Lengyel Menyhért darabjából készített előadását, *Az árnyat*. Ebben a színház természetét faggatja, s benne a művész és az ember lehetőségeire kérdez rá. És hogy a személyes érintettség még egyértelműbb legyen, „Ács János maga játssza a rendező-igazgató szerepét, mintegy felavatja magát a szereppel”. (FORGÁCS)

Lengyel Menyhért 1910-ben írt darabja színházban játszódik, ahol épp új bemutatóra készülnek, a darab egyik legizgalmasabb jelenetét próbálják. Mindez Ács rendezésében

- 4 Az angol rendező egyik leghíresebb, legsikeresebb előadását 1970. augusztusában mutatták be Stratford-upon-Avonban. A Shakespeare-darabban 1971-ben amerikai, 1972-ben európai turnéra indult a Royal Shakespeare Company, 1973-ban pedig világméretű turné következett. Budapesten 1972. október 17-én, 18-án és 19-én játszotta el a társulat a *Szentivánéji álmot* a Víg-színházban.
- 5 Kerekes János 1952-ben bemutatott daljátéka (amelynek még ugyanebben az évben a filmváltozata is elkészült) 1975 májusában került színre a kaposvári színházban Ascher Tamás rendezésében. Az előadás az 1977. márciusi, vígszínházi vendégjátéka során aratott frenetikus sikert.

– legalábbis Forgách András leírása szerint – keserű körképnek jelenik meg: „Látjuk az ügyetlen ügyelőt, akadémikus asszisztent, tehetetlen titkárt, az egész gépezetet, a díszletjelzést, a kellékeket: próbán vagyunk. Látjuk a kapkodást, a hiányokat, érezzük az elpróbált színdarab mesterkéltését, és szinte együttérzünk a hiú affektáló színésszel, aki visszadobja szerepét.” (FORGÁCS)

Lengyel Menyhért darabjában a probléma abból adódik, hogy az új darab főszerepét játszó színész, Pécsi sehogyan sem tudja magát beleélni a szerepébe, a rendező-(igazgató) viszont egyre elégedetlenebb a színész teljesítményével. Vitájuk végül oda vezet, hogy Pécsi dühösen visszaadja a szerepet, az igazgató pedig kirúgja őt. E köré Ács János rendezése a színházi működés képtelenségeit rajzolja: „Látjuk az üzleties szempontokat, az embertelen tempót, látjuk, mennyire nem működik az egész: hogy milyen sivár, titkokat nem tisztelő, áldozatokat szedő világ ez.” Forgách András leírása mindezzel a rendező erőfeszítéseit helyezi szembe, amelyek hasonlóképp hiábavalónak tűnnek: „Látjuk a rendezőt, háttal, amint lentől dirigál, fel-felugrik a színpadra, követelőzik. Eleganciája célratoró, instrukciói – melyben »szünetet«, »átélést« követel a szöveg bizonyos pontjain – mintha csak az ő fejében léteznének: a vízió, amit lát, leperreg a próba köznapi valóságáról.” (FORGÁCS)

Lengyel Menyhért darabja Pécsi kirúgása után azzal a kérdéssel folytatódik, hogy ki játssza el a főszerepet, hisz az igazgató mindenáron meg akarja rendezni a darabot. Vámosnak, a színházi titkárnak támad az ötlete: próbálják ki a szerepben Töröst, aki régóta a színház tagja, de teljesen mellőzötté vált.

„A kispadról, a művészbejáró mellől hoznak be egy nagykabátos férfit: ő Törös, az epizód szereplő, akinek pályája valahol vidéken törött ketté, s most kis szerepek, tömeghangok lelkiismeretes alakítója.” Forgách András leírása azt is érzékelteti, hogy ez a figura nem ebbe a színházi világba való. „Olyan, mint egy gyámoltalan »külsős«, ráadásul zordon, megközelíthetetlen. Létezik egy ember, aki magába zárta titkát annak, ami ő, de már csak vegetál. A félelem – attól, hogy elveszti önmagát – és a büszkeség – hogy »a szemét népséggel« keveredjen – kiüzi élete egyetlen természetes közegéből, de mégis marad. Mint ahogy vannak kimustrált színészek, akik inkább sűgővá, kellékessé, portássá lesznek, csak mert nem tudnak szabadulni a színházról.” (FORGÁCS)

De Törös kapásból visszautasítja a felkínált szerepet, és nem törődik az igazgató fenyegetésével sem. Aztán valahogy „kiböki, hogy otthon egyedül néz szembe a »nagy« szerepekkel, de úgy érzi, azokba a színpadon belepusztulna. Különös paradoxon: az egyetlen ember, aki komolyan szembenéz az átélés számára döntő feladatával, nem színész. Csak egy kopott, bukott magányos férfi.” (FORGÁCS) Hosszas nőgatás után azonban Törös mégis kezébe veszi a szerepet, és az igazgató el van ragadtatva, amikor megpróbálkozik a nagyjelenet legkritikusabb részével. Valahogy Töröst is elkapja a láz, és megtartja a szöveggönyvet. „Az igazgató különpróbákat is hajlandó tartani, érzi, hogy szenzációs alakítás várható.”

A Lengyel Menyhért-darab második felvonása, az előadás második része magát a bemutatót ábrázolja. Forgách András leírásából az derül ki, hogy Törös játéka valójában lázadást jelent a létező színház gyakorlata ellen: „Hangja mintha rekedt lenne a használaton kívülségtől. Benne fortogó indulatok, a »megmutatom nekik«. Szembeszegülés a szokásos ellendrukkeri közönséghangulattal. De ugyanakkor a szakma léhaságával, lelkiismeretlenségével és üzletiességével is. Mindezek valamilyen rozsdás, de rémisztően pontos, szüneteket tartó és újramoccanó öntudatlan animáltságon ütnek át.” (FORGÁCS) Az is

érzékkelhető, hogy Törös művészete idegen a létező színház világában, ezért eleve kudarccra van ítélve: „Próféta ő most, vasgolyóba zárt proféta, és gurul lefelé a lejtőn. Nem talál kapaszkodót a színház festett, feslett, ezzel-azzal megtámasztott, bebiztosított, öngerjesztő világában, már elszokott tőle, már csak saját élete van, mely hatalmasabb a szerepnél.” (FORGÁCS)

Az élet és szerep, az ember és művész paradoxonai végül is feloldhatatlannak bizonyulnak Törös számára: „Amitől óvta magát eddig, de ami – éppen mert képtelen volt feladni művész voltát – ott várakozott rá, és ő tudta, hogy megkapja egyszer. A színház emberáldozatot követel, mint Baal.” (FORGÁCS) A paradoxonok most Törös áldozatában, összeomlásában oldódnak fel. „Megtörténik a »színház csodája«, az árny valóban árny, a jelenés valóban jelenés, mindez valódi. A sűgő hiába sűg üvöltve, a színész már csak »saját« szavait mondja. A függöny összezsugorodik. A rendező-igazgató kis függöny mögötti zavar, próbálkozások után száraz, próbált, bukásokon is edzett hangon jelenti be, hogy »az előadás elmarad, a színész idegösszeomlást kapott.«” (FORGÁCS)

Ács János vizsgarendezésében utolsó éves főiskolásként Balkay Géza játszotta Törös szerepét, „aki tizenhét évnyi mellőztetés után főszerepet kap, eljuttassa, és »átbukik« a szerepben. Túllép a költészet és valóság határvonalán. Magával ragadja a szerep. Belehal a művészetbe.” (M.G.P.) („Törös szerepe baljósan végigkísérte” Balkay pályáját – írta nekrológjában Molnár Gál Péter. „Rátermettségét elismerte mindenki. Nézők, rendezők, igazgatók, kritikusok, kollégák. Pályájának egyetlen ellensége volt. Ő maga. A magabiztos, körülírigyelt, csúcson járó színész félt a szerepektől, félt a színpadtól. Félt a nyilvános ösztönzéstől. Félt attól a mágikus erőttől, hogy »átbukik« a szerepbe, elveszti egyéniségét, belehal a színészetbe. Félelmében önpusztítóan élt.”)

FORRÁSOK:

- BARTA András: A mai magyar színházról – kilenc tételben. Beszélgetés Ács Jánossal. *Mozgó Világ* 1987. 4. sz. 100–107.
- BOGÁCSI Erzsébet (1981): Színház vagy tündérlak. Beszélgetés Ács Jánossal. *Magyar Nemzet* 1981. április 29.
- BOGÁCSI Erzsébet (1991): *Ács János*. In *Rivaldazárlat*. Dovin, Budapest, 1991. 68–84.
- FORGÁCH András: Jani. *Litera.hu* 2015. július 24. <http://www.litera.hu/hirek/acs-75355> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- FORGÁCS (sic) András: Á. J. átváltozásai. *Mozgó Világ* 1980. 8. sz. 53–65.
- HEGYI Árpád Jutocsa: Két portré. *Színház.hu* 2005. október 5. https://szinhaz.hu/2005/10/05/ket_portre (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- M. G. P.: Meghalt Balkay Géza színművész. *Kultura.hu* 2006. április 3. <http://www.kultura.hu/szinhaz/meghalt-balkay-geza> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)

MÁSFAJTA SZÍNHÁZ FELÉ

Ács János öt éves képzés végén, harmincegy éves korában, 1980-ban kapott diplomát. A főiskolai munkái közül az egyetlen előadásban játszott *Az árnyál jóval nagyobb figyelmet keltett a Szöveg és Zene című Beckett-mű alapján készített vizsgarendezése.*

Ádám Ottó rendezői osztályának három növendéke mutatkozott be egy este az Ódry színpadon, egy-egy egyfelvonásost állítottak színpadra. A leghagyományosabb előadást Pál Gábor¹ készítette, aki O'Neill *Éjszakai portását* vitte színre.² A „legegyszerűsebb előadást” (BOGÁCSI 1978) Balogh Gábor rendezte Albee *Állatkerti történetéből*. (Egy kritika azt írta róla, hogy ez szerezte a legnagyobb élményt – EL-) Az egyik beszámoló szerint az is jelentőssé tette a hármast bemutatót, hogy „főiskolai hallgatók mellett már beérkezett színészek is minden ellenszolgáltatás nélkül felléptek, hogy a rendezőhallgatók friss szárnyrakelését a maguk művészi tapasztalatával segítsék”. (N. J.) (Az *Éjszakai portás*ban Szabó Kálmán és Némethy Ferenc játszott, az *Állatkerti történet* két szerepét Benedek Miklós és Székelyi József alakította.)

Hangjáték színpadon

A hármast főiskolai bemutatón Ács János képviselte a „rendhagyó színházat”. (N. J.) Ő Samuel Beckett *Szöveg és Zene* című művéből rendezett előadást. A magyar színházakban az abszurd dráma nem igazán talált otthonra. De – fontos kortárs világszínházi jelenségként – néhány kiemelkedő szerző darabját játszották ekkoriban itthon is. Beckett fő művét, az 1952-es *Godot-ra várva*t 1965-ben mutatta be a Thália Színház Stúdiója,³ de a darab következő előadására tíz évet kellett várni. (Ezt Ascher Tamás rendezte 1975-ben Kaposvárott.⁴) Beckett más művei közül egyedül az 1961-es *Ó, azok a szép napok!* illetve

1 Ilyen nevű osztálytársa nem volt Ács Jánosnak. Ezen a néven feltehetően Klemm Pál jegyezte a vizsgarendezését, aki aztán Kelemen Pál néven kezdte meg a rendezői működését.

2 A *Magyar Nemzet* kritikusa szerint ez volt a három közül a „leglankadtabb előadás”. (BOGÁCSI 1978)

3 A Kazimir Károly és Léner Péter rendezte előadás főszerepeit Nagy Artilla (Estragon), Keres Emil (Vladimir), Gosztorny János (Pozzo) és Inke László (Lucky) játszotta.

4 Estragon: Koltai Róbert, Vladimir: Vajda László, Pozzo: Helyey László, Lucky: Lukács Andor.

az 1957-es *Némajáték* került a 60-as, 70-es években magyar színpadra. Az előbbi 1970-ben Vámos László rendezte a Madách Színházban,⁵ az utóbbiból bábszínházi előadás készült Szőnyi Kató rendezésében az Állami Bábszínházban 1966-ban, majd felújításként 1972-ben.⁶ Így Ács János 1978-as *Szöveg és Zene*-rendezése volt az ötödik Beckett-bemutató Magyarországon. (Ezt követően a szerző több darabja is színpadra került a 70-es évek végén és a 80-as évek elején.)

Becketttről 1956-tól kezdve több beszámoló jelent meg a magyar sajtóban. Az érdeklődést fokozta, hogy 1969-ben ő kapta az irodalmi Nobel-díjat. A *Nagyvilág* 1962-ben közölte az első Beckett-darabot (*Az utolsó tekercs*). Ezt követte (ugyancsak a *Nagyvilág*-ban) 1965-ben a *Godot-ra várva*. Az előbbi a *Mai angol drámák* című antológiában (1965), az utóbbi a *Világszínpad* 1970-es kötetében jelent meg könyvalakban. A *Játszma vége* az 1969-es azonos című, modern egyfelvonásosokat tartalmazó dupla kötetben volt olvasható először magyarul. 1970-ben megjelent az önálló magyar Beckett-kötet, amely a drámaíró életművéről adott széles áttekintést.

Ács János ezt mesélte a darabválasztásáról: „Beckett a *Szöveg és Zenét* a 60-as években a BBC felkérésére készítette rádiójátéknak. Megszereztem a szöveggönyvet, és abban a hitben, hogy az osztályfőnököm nem ismeri a művet, legépeltem, és teletűzdeltem instrukciókkal. Mintha drámának írta volna meg a szerző. Aztán átnyújtottam Ádám Ottó tanár úrnak; ő elolvasta, és azt mondta: kár volt ezzel ennyit fáradnia, benne van a magyarul megjelent Beckett-kötetben.” (KARÁCSONY) „Olvastam, fantasztikusnak tartom. Csinálja meg!” – tette még hozzá Ádám Ottó (Ács Jánosnak egy másik visszaemlékezése szerint).

Valóban az 1970-es Beckett-kötetben jelent meg Tandori Dezső fordításában magyarul a *Szöveg és Zene*. A BBC 1962. november 13-án sugározta először a hangjátékot, a szöveghez a szerző unokatestvére, John Beckett-írt zenét. (CSÁMPAI) Ács János rendezésének főiskolai bemutatójához azonban önálló zene készült, ezt Márta István szerezte, aki játszott is az előadásban. A zeneszerző korábban Szikora János *Az éhezőművész elmegy* című főiskolai rendezéséhez⁸ készített zenét (Bach *Máté passiójának* részleteit tette át rézfúvósokra). „Ekkoriban szólított meg egy félszegnek tűnő főiskolás, Ács János, nem szereznek-e zenét a *Szöveg és Zenéhez*” – mesélte Márta István. „Ez talán a legnagyobb élményem lett, és tanárom, Petrovics Emil azt javasolta, jelöljem diplomamunkámnak.” (BOGÁCSI 1983)

A hangjátékot színpadra állítani sajátos feladat lehetett. Beckett szerzői utasításai csak tempóra, szünetre, a hangok jellegére utalnak, eseményekre, színpadi akciókra egyáltalán nem. „Ha Beckett – aki igencsak értette a drámai sűrítés művészetét – lemondott még a

5 Vinnie: Tolnay Klári, Villie: Koltai János.

6 Az előadást *Jelenet szöveg nélkül* címmel játszották a *Bábuk és emberek* című összeállításban.

7 1979-ben *Az utolsó tekercs* Szikora János rendezésében Pécsen, ugyanebben az évben *A játszma vége* Paál István rendezésében Szolnokon, 1982-ben az *Ó, azok a szép napok!* Ascher Tamás rendezésében (Pogány Judit főszereplésével) Kaposvárott, majd 1983-ban három egyfelvonásos Zalaegerszegen Gergely László rendezésében, ugyanebben az évben a *Godot-ra várva* a Madách Színházban (Estragon: Haumann Péter, Vladimir: Márton András, Pozzo: Körmendi János, Lucky: Koltai János).

8 Tadeusz Rózewicz darabját 1978. január 6-án mutatták be Kézdy György és Bajcsay Mária főszereplésével.

színészek fizikai jelenlétéről is, akkor azt csak azért tette, hogy tovább redukálja a saját eszközeit. Ha Beckett olyan művet írt, amelynek előadását hangokra bízta, akkor a lehető legtudatosabban testetlen színházat akart teremteni – és azt hiszem, ebben a szándékban rejlik a *Szöveg és Zene* tartalmi, esztétikai lényege, vagy mondhatnánk úgyis: dramaturgiai problematikája” – olvassuk egy kritikában. (MÉSZÁROS)

Színpad, szereplők – előjáték

Ebből a dramaturgiai problematikából adódik az a rendezői feladat, amelyet Ács Jánosnak meg kellett oldania: miképp lehet testet adni, jelenlétet teremteni a csak hangokban létező figuráknak. Ez különösen azért paradox feladat, mert Ács – Beckett-tel ellentétben – épp a test színházában gondolkodott. A kérdés az lehetett a rendező számára, hogy miféle látható eseménysort, milyen játékokat lehet hozzákapcsolni a darabhoz, milyen érzéki közeg teremthető a csak hangokban (zenében és szövegben) létező műnek. Feladat azonban az is, hogy ezzel miképp tehető követhetővé és valamelyest értelmezhetővé is a Beckett-darab. Bár – ahogy az egyik korabeli kritika fogalmaz – „nehéz lenne pár mondatban leírni, hogy miről szól az előadás, itt csak a színpad élmény egészének van jelentése.

Egy kopár, furcsa hangulatú térben játszódik az előadás, melynek szereplői között valamiféle mester és tanítvány viszony van.” (-EL-) Más viszont úr-szolga viszonyt említ. A „főnök” Brekk (Vajda László), két „társ” pedig a Joe-nak szólított Szöveg (Máté Gábor) és a Bobnak nevezett Zene (amelyet „kis zenekar” testesít meg). „A darab elején a Brekkre váró Joe és Bob improvizációit halljuk.” De ezeket a szöveges és zenei futamokat Ács János rendezésében egy előjáték vezeti be. Ebben szerepet kap egy bot, amely a darabban verbális motívumként csak később jelenik meg.

„A színpad megvilágosodik. A színpad csupasz. Széken átfektetett bot. Bal oldalt fekete frakkos zongorista [Márta István], fuvolás [Szemző Tibor], gordonkás [Büky Mátyás]. A zenekar a hangszereit próbálja, légies és finom hangzásokkal, halkán.” (FORGÁCS 54.) A Beckett-hangjátékban a kis zenekar halk hangolása után rögtön megszólal a Szövegnek nevezett – majd Joe-nak szólított – szereplő. „Ne!” – tiltakozik a muzsika ellen. (A Szöveg és Zene közötti feszültség végig jelen van a darabban). „A színpadon fülelő alak az ellenkező irányba hajol, sőt rászól a zenészekre, kezével int is, hogy hagyják abba – ellenük hallgat, kifelé.” Olyan akciókról, gesztusokról olvasunk az Ács János rendezéséről szóló esszében, amelyek egyáltalán nem szerepelnek a darabban. A figurák karakteréről, jellegéről sem tudunk meg Beckett-től semmit, ezekkel a „tulajdonságokkal” is az előadás ruhazza fel őket. Az előbbi fülelő alak „a szürke bohóc, iskolás mozgásával egyelőre a hátsó fal mentén, mintegy a biztonsági sávon belül maradván, a feszült várakozás karikírozó pózait mutatja, és nemcsak a kifelé figyelésben érzi magát akadályozva, hanem a befelé figyelésben is, egy feladatra való készülődésben is.” Hogy mi is ez a feladat, kiderül a folytatásból: „A szék felé közelít, nyúlna a bot felé, megpróbálja, de

9 Maga Ács János is így gondolkodott, amikor tizennégy évvel később ismét színpadra vitte a *Szöveg és Zenét*. „A darabnak három szereplője van. Az öregúr és két szolgálja: a zene és szöveg” – mondta a Merlin Színház bemutatója kapcsán. (G. T.) Ez az előadás azonban több szempontból más jellegű volt, mint az 1978-as vizsgarendezése.

nem meri elvenni. Behunyja a szemét, de most még nem éri el, rossz helyre állt. Helyet keres, ahová állhat.”

Aztán „koppant a képzeletbeli bottal, mintha nála volna: erre a meg-nem-valósuló hangra a zenekar valóságos döngicsélése rátromfol, mire ő egy végsőkéig ingerült NE!-vel fenyegetőzik, szinte nyöszörög. Mintha nem csupán zavarná a zene, hanem fájna is neki.” (FORGÁCS 54.) Ezután a némajáték után kezd bele a Szöveggé megnevezett szürke bohóc a beckett szövegbe, amelyet a gesztusai, a hanghordozása segítségével értelmez is. „Mint ha leckét készülné felmondani, vagy mint a cirkuszi számot jelenti be: »Téma!«, »Téma!« – dadogja, de aztán túl folyékonyan: ...a restség. A restség minden szenvedélyünk közül a leghatalmasabb szenvedély, és valóban nincs hatalmasabb szenvedély a restség szenvedélyénél.” (FORGÁCS 54.)

A restség témájából kibontott hosszú verbális futam a szenvedély problémájáról beszél: „Valóban nincs még egy állapot, amelyben a szellem többet szenvedne, mint ebben, szenvedélyen pedig lelünk mozgása értendő, ahogy fut valódi vagy kitalált gyönyörök vagy szenvedések után vagy elől” – mondja Joe, a szürke bohóc. (Ezt a mondatot Ács János most kezdődő pályaszakaszának meghatározó mottójaként is hallgathatjuk.)

Ez után jelenik meg a színpadon a „főnök”, Brekk. A Vajda László játszott figura jellegzetességeinek, habitusának megteremtése szintén a rendezőre és a színészre várt, Beckett szövege ehhez nem ad fogódzót. Forgách András így írja le „belépőjét”: a Szöveget megtestesítő szürke bohóc „vad pisszegésére a zenészek elhallgatnak, és egyszerre egy kövér férfi, barna, de nyilvánvalóan bohóci mezben besétál a színpadra: verten, de méltóságon, mint érzelmi hullámok edénye, mint az uradalmi intéző: saját ritmusában saját magával elfoglalva.” (FORGÁCS 54.)

Brekk megszólalása – akárcsak a darabban – azonnal hierarchiát teremt a szereplők között. De ennek humora igazán csak az előadásban válik érzékelhetővé: „Komikus látvány, ahogy ez a szakállas, kövér gyermek, komolyan és bánatosan kitarja két kezét, és nevükön szólítja társait: BOB – a zene akkordszerű hangzással sugározza vissza, mint fókuszált fénysugárral, a figyelmet. JOE! – »Jó uram!«, szólal meg szolgál gyorsasággal a szürke fiú. A szomorú apostol, a bohóc testvér, az érző közép, aki egyben az egyenletesen megvilágított meztelen színpad idegvégződése is, ő most így beszél: »Hű barátaim, ne bántsátok egymást!«” (FORGÁCS 54.) Így reagál a Zene és Szöveg között érezhető feszültségre.

A színpadon elhangzó szavak olvashatók Beckett-darabjában, de az ezt kísérő akciók egyáltalán nem (mint ahogy természetesen a hozzájuk kapcsolódó asszociációk sem). Brekk „méltósággal elindul a széke felé, egyenesen neki tart, gátlástalan, természetes mozdulattal emeli fel az addig érinthetetlen botot, és elfoglalja helyét a széken. Övé a bot, a férfikor, a hatalom, a méltóság jelképe. A bot átmenet a hangszer és a keménykalap között: hangot is lehet vele kiadni, ritmust diktálni. Támaszkodni is lehet rá, de ütni is lehet vele. Használni is lehet, de egyúttal varázsszesszó is.” (FORGÁCS 54.)

Brekk érkezése előjátékká minősít mindent, ami addig történt, hisz jól érzékelhetően most ő kerül az előadás centrumába. „Megjött, akire vártunk: az idő megérett. Végre kezdődik valami. Végre történik valami. Szürke tett-vett, kidolgozta dadogós magánszámának poénjait, hogy nevetthesek rajta. Kövér megjelent, és én nevettem. »Téma!«, szól koppintva botjával, elmerengve, latolgatva, mi is legyen. »...téma...«, lihegi Szürke, mint a kutya, csak az eldobott kő repülésére várva.” (FORGÁCS 54.)

Témák és variációk

A Beckett-hangjáték ezután arra az egyszerű szerkezetre épül, hogy Brekk témákat vet fel, és ezekre Szöveg és Zene a maguk kifejezőeszközeivel próbálnak válaszolni. (Innen visszatekintve a Szöveg korábbi bevezető verbális futama a restségről csak gyakorlás, felkészülés volt az alkalomról alkalomra ismétlődő helyzetre.) Brekk botjának koppantásaival irányítja, „vezényli” le a válaszokat. Az elsőként felvetett témából újabb verbális futamot bont ki a darabban Szövegnek nevezett szürke figura, de valójában csak behelyettesíti a szerelem szót a restség helyébe. „Szürke zavartalanul (bár sietősen, mechanikusan) megismétli korábbi mondatait, csak épp elszólja magát, holott oly hihető volt az egész: »valóban nincs hatalmasabb szenvedély a szerelem szenvedélyénél, a restség...«” Ez az elszólás, a „restség” kimondása nem szerepel darabban, ez az előadásban ismét ráirányítja a figyelmet a helyzetben rejlő humorra. „Kövére zord arccal – a nézőtér nevetésével szembesze-
gülvé – egy ideig áltatja magát, hogy választ kap valamire, de itt ráébred, hogy pusztá behelyettesítésről van szó.” (FORGÁCS 54.)

„Zene!” – kiáltja oda Brekk a zenekarnak, tőlük is választ várva a témára. A színpadi akciók keltette asszociációk ismét a beckett-i szöveg határozott értelmezésére utalnak. „A szó csak ismétlés, helyettesítés, dadogás, »csak a zene a tiszta beszéd« – és a megszólaló zenében Kövére úszni kezd a székén, Szürke pedig koponyáját két kezével szorítva elfojtott szenvedésbe kezd. Bukásának és tehetetlenségének jelképe, hogy a zene szól, Kövére izeg-mozog, vastag nyakát forgatja ide-oda, mint akit egészen felnyársalt és grillese-
n áthevített a muzsika. (Kezében a bot határozottan fallikus benyomást kelt ezekben a pillanatokban.) Szürke szenvedése mellett kényúri kéjencségbe süppedt, legyezteti magát a zenével.” (FORGÁCS 54.)

A fent leírt játékok a rendkívül szűkszavú beckett-i instrukciókat bontják ki. („Lágy, [a Szöveg által] az előbb elmondottaknak megfelelő zene, nagyon kifejező, közben jól hallani Szöveg nyögését és tiltakozását”) Mint ahogy abból is összetett játék bomlik ki, amikor a darab szerint Brekk megismételteti „hangosabban” a zenét. Beckett-nél ezt olvasuk: „Mint az imént, fortissimo, teljesen kifejezéstenül, Szöveg tiltakozását túlharsogva”. Az Ács János rendezését leíró esszé szerint mindez a következő asszociációkat keltve jelenik meg az előadásban: „Mivel ő [Brekk] egyértelműen fizikaivá váltja minden belső impulzusát, ebből következik az a furcsaság, hogy a nagyobb hangerő nagyobb bensősé-
gességet jelent: a másik szenvedése is csak ezt a bensőséges kéjelgést fokozza. A szenvedés és a kéj által kiégetett várakozásban várunk: egyaránt nevetve a kéjérzet groteszkül túlzó gesztusain és a szenvedés szolgaiságán: olyan hiábavalónak tetszik egy ilyen urat szolgálni egy ilyen szolgának. Mintha nem illenének egybe: mintha a véletlen kényszere volna, hogy összesúrlódtak valahol, és most állandóan megsebzik egymást létükben. Mégsem szabadulhatnak egymástól.” (FORGÁCS 55.)

A fent leírt feszültségnek, ellentétnek nyoma sincs Beckett szövegében, mert ott Brekk egyaránt „vigasztalóim”-nak nevezi a Joe-ként megszólított Szöveget és a Bobként aposztrofált Zenét. Mint ahogy az a játék sem szerepel a darab szövegében, amit az előadás akkor bont ki, amikor Brekk a következő témát veti fel: „Kor!” – így szól a parancs. »A kor... a kor...«, dadog Szürke. Valami új, valami kimondhatatlan. De ekkor Barna [azaz Brekk], mint Lázár, fölemelkedik a székről, görnyedten elindul Szürke felé, arcába bámul, kezét kifacsarja, szája remeg: és Szürke dadogva, akadozva, úgy olvassa le a vén

bohócról a gondolatot, mint valami képrejtvény megfejtését: »Már öregkor, úgy érti, jó uram« – Barna csücsörít és görnyed –, »ha az ember ott guggol« – Barna, mint nyuszit a cilindrből, úgy varázsolja elő a szavakat Szürkéből – »a zugolyban, s a vénasszonyra vár« – a rettenetes igyekezet hitelesíti a képet –, »hogy a korsót bedugja az ágyba, a grogot hozza neki« – hipnotikus gondolatátvitel, a hisztéria és a pánik zsenialitása, ahogy a semmiből ez előpattant. Az új téma tehát egy életkép, groteszkül egyetlen mondatba fogva. Hiteles helyzet, amiben megszületett.”

Brekk „hátra fordít a kifacsart fiúnak, és a zenére szól, szinte rutinból. A zene is rutinból szól, és Szürke most nem vonít némán, nem szenved embertelenül, hanem nevet egész testével, tátott szájjal. Kövére háta mögött, csak épp nem hallom. A zenét hallom, Kövére gyerekesen koncentrált figyelmének fókuszában. Valami nincs rendben. Szürkét ruganyosan átjárja a néma nevetés. Mintha csínytet követett volna el, mintha torzította volna a szavakat, hogy a zene ne sikerülhessen.” (FORGÁCS 55.)

Ennek a „nevetés-csínynek” sincs nyoma Beckett szövegében. Ott az öregkort egyetlen, nehezen előprézel mondatban megjelenítő képet olvasunk („az öregkor az, ha egy... férfihoz... aki ott gubbaszt... a zugolyban... és a vénasszonyra vár, hogy... a korsót... bedugja az ágyba... meg a grogot odahozza neki...”). Ennek kimondásának a darabban az adja az igazi nehézségét, hogy ezt a Szövegnek és a Zenének együtt kellene megszólnia, de a közös zenélés/énekzés egyáltalán nem akar sikerülni. Ács János rendezésében azonban az „együtt!”-re csak akkor szólítja fel Brekk a vigasztalóit / szolgáit / társait, amikor új téma merül fel. „Az arc” – adja ki az újabb utasítást Brekk. Ez pedig kiegészíti, értelmes egészé kerekíti az előbbi mondatot: az öreg férfihoz „az a nő közelít a hamuban... akit, míg szeretett, megkapni nem tudott... vagy... miután megkapta, nem tudta szeretni... vagy más nyomorúság...” Így egyesül a szerelem és öregség témája az élet egészét vissza-
idéző keserű képpé. És ez a halál felé nyílik meg, amikor később egy újabb töredékes mondat egészíti ki a korábbi. Ezt a Szöveg énekelni próbálja: „Jön a hamuban, mint abban a hajdani fényben... az arc... a hamuban.”

Szöveg és Zene közös megszólalása az előadásban sem sikerül könnyen. Ugyanakkor Brekk reakcióját (amire a szövegben csak egy „felnyög” utal) mélyebben kibontja Ács rendezése. „Fekete, a frakkos zongorista – mindig készen a kompromisszumra – beint Szürkének, beint még egyszer, még egyszer, és megindul a nyekergő, nem-akarom éneklés, úrhatnám recitativo a segítőkész zene fölött, alatt, között. »Az öregkor...« Kövére ott kuporog a fal mentén, átfogja térdét, olyan, mint egy béka – Brekk, a béka, ahogy a neve is sugallja. Magába zárva, mint lucskos embrió. Szürke igyekszik, és lesi a hatást Kövéren, önmagát gerjesztve a másik moccanatlan kétségbeesésével. Előlről kezdi, ismételi, és dadogva, hangjával hatol egyre mélyebbre az ismert szövegben. Behatol a képbe, és megpróbálja egy dallamvonal segítségével életre kelteni. Hogyan történhetett meg, hogy már vége mindennek, hogy idáig sülyedtem? – ez van Kövére arcán. De feltámad újra: valami összezsundult, valami összehangzott.”

»Az az arc közelít a hamuban« – a szavakat már a dallam szülte. És jön a buggyosan elegáns Brekk felénk, mint köztéri szobor, túlzó hatások kedvelője, jön, mintha hamuban lépkedne. Nem lát, nem hall. Az ének diadalmasan felcsap, már operában vagyunk. Brekk lezöttyen a székre, magához inti Szürkét. Hogy ebben a kielégítő kifejezésben a kielégületlenség kifejezését találtuk meg: most már ez is törvényszerű.

»Az arc!«, parancsolja Brekk, legbensőbb titkát kiadva. Szürke a legmagátólértetődőbb hangon szólal meg Brekk fölött: »felülről nézve, abban a gyér ragyogásban...« A magától értetődés természetellenes, de a szöveg zenéje ezt kioltja: ezt hallgatni is lehet, úgy is, mint dallamot, úgy is, mint szöveget.” (FORGÁCS 55–56.)

Beckett darabjában az arc hívószóra egy teljes, talán a régmúltból előderengő emberi alakot bont ki, rajzol meg a Szöveg: »Felülről nézve egészen közelről abban a hideg gyér ragyogásban a szemet elhomályosítja az, ami... az, ami történt, és... metsző szépsége valamelyest... tompult. De azért egy kicsit később, már olyan gyorsan új erőre kap az ember ebben a korban, a fej visszahúzódik, két-három lábnyira, a szem kitágul, és bámul mereven, és kezdi magába inni újra a látványt.» Az előadásról készült esszé szerint »a bonyolódó gondolatmenetet Szürke fel-alá járkálással igyekszik plasztikussá tenni. Ez a szék mögötti járkálás visszarímel kezdeti tétováságára is. Brekk hatalmas ülepét felénk fordítja, így követi a gondolatmenet egyrészt-másrésztjeit.” (FORGÁCS 56.)

Beckett szövegében így bomlik ki az arcból egy teljesebb alak: »Nem is beszélve az arc kifejezésről vagy a tulajdonképpeni arcvonásokról, külön-külön is hasonlíthatatlan mind, de együtt... zilált, fekete hajának hullámai mintha vízre terítette volna, homlokát barázda metszi ketté, akár a fájdalom barázdája is lehetne, de nem, valószínűleg csak elmerül egy kiteljesedő belső történésben, mindez persze ennek megfelelően, a szemek zárva, hogy is lehetne másképp, a szempillák... az orr... semmi, talán egy kicsike fintor, az ajak... összeszorítva, mintha derengének, csak a fogak beleharapnak az alsó ajakba, nem telt immár, nem korallpiros, holott általában... az egész olyan sápadt és nyugodt, hogy ha mellei nem járnának föl-le fehéren, hatalmasan, ha nem emelkednének meg, mint egy közelítő hullám, s nem hullanának vissza természetes... szintükre...»

Az előadást leíró esszé szerint »Szürke habosan, áradóan beszél a »hússzínű ajkakról«, melyekbe »beleharap a...«. Kövéren borzongás fut át, és arra a szóra, hogy »hatalmas hóféhér hullám, a keble« (hozzá arányosan képzeljük el a mázsás hableányt), már a széken áll, a levegőt öleli át, feltámadva harmadszor is, lebegve mintegy a vizek színe felett, nem bír magával, már túl van rajta... de mégsem, hirtelen vetkőzni kezd, ledobja zakóját, felrikolt: »Lilith!«¹⁰ – utolsó kiáltása ez.

Most már meztelen. Hát erre volt jó az egész? Elrejtje magát, kucorogva a szék mögött, úgy les ki a széktámlán át, mint bokrok közül, rejtje magát, ha ugyan teheti. Szürke túllőtt a célon, elfeledkezett magáról, és megint megtörtént ugyanaz a szellemi magömlés, az érzelmek kifacsarása, az »átbukás«. Szürke még egyszer megpróbálja életre kelteni a szerencsétlent – aki nem mozdul, nem kér semmit. Szól valami kísérteties zene, és szól halkán a szürke fiú, finoman”. (FORGÁCS 56.)

Beckett darabjának szövege – az arc felidézése, meglevenítése után – »lefelé” indul, ezt a darabban Szöveg énekelve próbálja előadni. Ismét csak töredékekből rakódik össze egy teljesebb mondat. »Aztán lefelé egy kicsikét / a szennyen át / arrafelé, hol / minden sötét, nincs koldulás, / nincsen adom-kapom, se szó / se értelem, se szükség, / tajtékon át / lefelé egy kicsikét / oda, ahonnan sugarát / a forrás szíve küldi.” A szerzői instrukciókban »az elejtett bot zaja”, majd a »csoszogó papucsok” utalnak Brekk eltűnésére. Az előadásban – a róla szóló esszé szerint – ez is teljesen másképp történik: Szürke a szavaival »már Brekk

¹⁰ Tandori fordításában a »Lilly” név szerepel.

vánszorgását mondja, el-elhallgatva, oda-odapillantva: Brekk mászik kifelé a színpadról, kabátját, botját otffelejti. Hiába pontos és szép az ének. Brekk eltűnik a lépcsőn, ahonnan érkezett.

Aki mindezt életre keltette, eltűnt. Eltűnt a működés értelme. Eddig próbálkozások voltak, utána már semmi nincs. Az előadás úgy ért véget, hogy félbeszakad, mintha nem is lett volna.” (FORGÁCS 56.)

Zavarba ejtő előadás?

Samuel Beckett hangjátékát nem könnyű megérteni. A folyamat azonban világosan érzékelhető benne, ahogy a Brekk által felvetett témák, a Szöveg és a Zene eleinte egymásnak feszülő, majd egyre inkább egymáshoz simuló megfogalmazási kísérletei nyomán mégis csak összeáll egy (múltbeli) kép, majd egy dal, amit a darab végén Joe »énekelni próbál”. Mindebben (a Beckett baráti köréhez tartozó) Martin Esslin egy műalkotás születési folyamatát ismeri fel. »Ahogy szöveg és zene egymásba fonódik, a közös erőfeszítés eredményeképp fokozatosan kibontakozik a kedves arcmása, megszületik a poéma, a szöveg énekké alakul át. Mint olyan ember, aki annak idején szintén próbálkozott a verselgetéssel, bizton állíthatom, hogy e darabban felismerem a vers születésének alapfolyamatait: koncentrálás egy képre (arc), téma (szerelem vagy öregség), az emóció intenzitásának növekedése, amelyből kibontakozik a ritmikai és a zenei minta. E folyamat eredményeképpen ... végre kialakul a születő vers zenéje és szerkezete.” (ESSLIN 101.)

Ács János azonban eleve színházként gondolkodott a darabról. Nem szövegként tekintett rá, amely interpretálását kell megvalósítania az előadásnak, inkább olyan alápanyagként, amelyből színpadi események, játékok, bohócszámok, mutatványok, akciók, mozgásjelenetek bonthatók ki. Eközben nemcsak Beckett szereplői kaphatnak testet, hanem a köztük csak verbálisan jelzett kapcsolatok is érzéki formát nyernek. A *Szöveg és Zene* színpadra állítása során Ács nem a művészet természetéről gondolkodott (inkább az ember szenvedélyeinek, érzéki vágyainak természetéről), de előadása mégis sokat elárul a színházi szemléletéről. Jelzi például szkepszisét a szavakkal szemben, és vonzódását az elemibb színpadi játékok iránt. Úgy tűnik, jobban hisz bennük, mint a szavakkal elmondható gondolatokban. Eleve olyan darabot választott, amelynek nincs hagyományos története, ilyen értelemben vett szituációk sem ismerhetők fel benne, a szereplői sem azonosíthatók élő emberekkel. De ha mégis embereknek látjuk őket – hisz színházban így tekintünk rájuk –, akkor nem az egyest, hanem az általános embert ismerhetjük fel bennük. Néhány kritikus ebből kiindulva próbálta értelmezni a produkciót.

»A *Szöveg és Zene* színházi előzmények nélkül Beckett végső tömörségéből érzékeny játékot szárnyaltatott fel – emlékezett vissza Ács János rendezésére Molnár Gál Péter –, a halál fényében az étellel való elszámolás drámája lett belőle.” (M. G. P. 1992) Hasonló kép élt egy másik kritikában is Ács János rendezéséről: »Néhány esztendővel ezelőtt főiskolai vizsgaelőadásként csodálkozhatott rá, aki fölfedezni vélte benne a játéknál lényegesebb belső gondolat színpadi megjelenítésének formáját, amint az étellel elszámolni vágyó öreg elbúcsúzott, megidézette szolgálival a létet.” (RÓNA)

A korabeli recenzensek többségét azonban mélyen zavarba hozta az előadás. »E színjáték nem mutatja meg tisztán a mű nyitját” – írja például az egyik. (BOGÁCSI 1978) »Né-

hány kitűnő képkompozíción kívül elsősorban csak hangulatot és sokkot áraszt” – teszi hozzá egy másik. (N. J.) „Nehéz lenne pár mondatban leírni, miről szól az előadás” – mondja egy harmadik. (-EL-) Egy negyedik viszont kijelenti, hogy míg az ugyanezen az estén látható másik két főiskolai rendezés „az ép elme, a követhetőség, a befogadhatóság határain belül maradnak”, ugyanez nem mondható el Ács János munkájáról. „A *Szöveg és Zene*, Beckettnek ez a műve fanyar és találó részletmeglátásaival együtt kívül marad ezeken a határokon.” És a kritikus szerint legfeljebb sznoboknak való. (RAJK)

A fenntartások ellenére a rendezői és főleg a színészi munkáról összességében mégis elismerően szólnak a korabeli kritikák. „Sejtik [a darab] stílusát mindannyian – nemcsak a színrevivő, hanem a színészi készségeit virtuózan kezelő Vajda László, a színészi erejét tehetséggel edző Máté Gábor fh. is – érzik az eszmék mozaikrendszerű építkezését, az érzelmek kontrasztos egyidejűségét és egymásutánját, a külső mozdulatlanság és a belső mozgás dialektikáját, mindennek a drámaiságát különösen, mert a líráját kevésbé” – írja az egyik. (BOGÁCSI 1978) Az előadás „Vajda Lászlónak adott briliáns lehetőséget” – olvasuk a másik kritikában. „A rendező Ács János érdemül szolgál, hogy a főiskolás Máté Gábor s a muzikusokat egyenlő serkentő erőként próbálta bekapcsolni a főszereplő, Brekk impulzust kereső végső indulataiba.” (N. J.) A harmadik kritika is valamiféle bizonytalan értelmezést próbál kibontani a színészek említéséből. „Vajda László és a főiskolás Máté Gábor rendkívüli szuggesztivitással idéznek föl egy furcsa világot, mely hazug, üres és beteges, s van benne valami háborzongató, megmagyarázhatatlan.” (-EL-)

„A színházban nem szabad mindent megérteni” – mondta Ács János egy néhány évvel későbbi interjújában. „A katarzis az, amikor ezek a nem-értések váratlanul megvilágosulnak, és máris elhomályosulnak. A rendező e pillanatnak a bábája, a színész a szülője”. (BOGÁCSI 1981)

Ács János *Szöveg és Zene* című vizsgálódása másfajta színház lehetőségét vetette fel, mint ami a magyarországi gyakorlatot meghatározta. Molnár Gál Péter szerint az előadás azzal az „átmeneti reménnyel” kecsegtetett, „hogy a hazai színjátszásban fordulat következik be: majd két évszázados rögzítettségű színészi aprólékosság és két évtizednyi modernista rendezői sterilitás után a ki nem mondott gondolatokra irányítja a nézők figyelmét, a lelki élet gazdagságát teszik tanulmányi anyaggá”. Mert „Vajda László, Máté Gábor és a Márta István vezette frakkos zenekar egyenértékű, talányos előadásában a zene gesztusértékűnek mutatkozott, a színészi játékot pedig olyan sokértelműen élvezhették a nézők, akárha koncertet hallgatnának. A lebegő bizonytalanságú játék bőséges lehetőséget adott a közönségnek saját érzékenysége szerint befogadni az előadást.” (M. G. P.) Ehhez egy másik visszaemlékező kritikus annyit tesz hozzá, hogy „Ács akkor afféle színházi-emberi érzékenységet mutatott, amely már-már egyedülállónak tetszett teátrumainkban”. (RÓNA)

„Az első csoda Beckett *Szöveg és Zene* című vizsgarendezése volt, a főiskolán” – írta nekrológiájában Forgách András. „Az Ódry előcsarnoka hírességektől zsongott, a nagybeteg Örkény is megjelent, és az öreg, csodálatos Nádasdy Kálmán, aki még tanította Janit is. Mindenki tudta, hogy Jani személyében korszakos zseni érkezett.” (FORGÁCH)

SAMUEL BECKETT: SZÖVEG ÉS ZENE Színház- és Filmművészeti Főiskola

Fordította:	Tandori Dezső
Zeneszerző:	Márta István
Díszlettervező:	Selmeczi György
Jelmeztervező:	Borsi Zsuzsa
Rendező:	Ács János III. fh.
Szereplők:	Vajda László m. v. (Brekk), Máté Gábor III. fh. (Szöveg)
Zene:	Márta István, Büky Mátyás, Szemző Tibor

Bemutató: 1978. október 28.

FORRÁSOK:

- BECKETT, Samuel: *Szöveg és Zene*. In *Drámák*. Európa Könyvkiadó, Budapest 1970. 267–278. (A szövegidézetek ebből a kiadásból valók.)
- (BOGÁCSI) (1978): O'Neill – Albee – Beckett. Rendezővizsgák az Ódry Színpadon. *Magyar Nemzet* 1978. december 2.
- BOGÁCSI Erzsébet (1981): Színház vagy tündérlak. Beszélgetés Ács Jánossal. *Magyar Nemzet* 1981. április 29.
- BOGÁCSI Erzsébet (1988): Kottapapír és színpad. Beszélgetés Mártá Istvánnal. *Magyar Nemzet* 1983. szeptember 10. 11. o.
- CSÁMPAI Zoltán: *Samuel Beckett bibliográfia*. 2005. <http://mek.oszk.hu/04700/04751/04751.htm> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- EL-: Vizsgálódások. *Magyar Ifjúság* 1978. november 24.
- ESSLIN, Martin: Beckett és az alkotási folyamat tapasztalatai. Fordította: Fejér Irén. *Világszínház* 1998. 2. sz. 99–104.
- FORGÁCH András: Jani. *Litera.hu* 2015. július 24. <http://www.litera.hu/hirek/acs-75355> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- FORGÁCH (sic) András: Á. J. átváltozásai. *Mozgó Világ* 1980. 8. sz. 53–65.
- (KARÁCSONY): Szöveg és Zene. *Mai Nap* 1992. május 10. 10. o.
- G. T.: Zene és tánc zenében és táncban. *Kurír* 1992. május 7. 11. o.
- M. G. P.: Szöveg és zene. *Népszabadság* 1992. május 12.
- MÉSZÁROS Tamás: Szöveg, Zene, Kép. *Magyar Hírlap* 1992. május 23.
- N. J.: Rendezővizsga. *Film Színház Muzsika* 1978. november 25.
- RAJK András: Színházi jegyzetek. *Magyar Nemzet* 1978. november 10. 6. o.
- RÓNA Katalin: Fejjel lefelé. Két féldió a Merlinben. *Pesti Hírlap* 1992. május 16.

„SZÍNHÁZ EZ AZ ÁLOM”

A harmincéves Ács János első hivatásos színházi munkája hatalmas feltűnést keltett, a rendező ezzel az előadással szinte berobbant a színházi életbe. Még végzős főiskolásként vitte színre 1979 februárjában Kaposvárott Gombrowicz *Esküvő* című darabját. A bemutatót nagy szakmai elismerés övezte, ám a közönséget erősen megosztotta az előadás.

Ács János harmadéves vizsgarendezése, a *Szöveg és Zene* után a mestere, Ádám Ottó állítólag azt mondta neki: „Jancsikám, mi már nem tudunk magának többet tanítani. Menjen el rendezni!” (EÖRSI) Nem is rendezett többet a főiskolán, helyette „igazi helyeken” kezdett dolgozni, például a kaposvári színházban.

Babarczy László, a kaposvári színház igazgatója (és több kaposvári színész) látta a *Szöveg és Zene*t, ezután hívta el Ács Jánost dolgozni Kaposvárra. Azt is a fiatal rendező választhatta meg, hogy mit állít színpadra. Még szegedi egyetemista korában olvasta az *Esküvő* című Gombrowicz-darabot az *Új Symposion* című (jugoszláviai magyar nyelvű) folyóiratban.¹ „Nyelvész szerettem volna lenni, s ilyen értelemben ragadott meg engem ez az *Esküvő*. Egyáltalán nem politikailag, egyáltalán nem színháziilag, hanem nyelvészetileg ragadott meg” – meséli Ács János a darabbal való találkozásáról. „Amikor elolvastam, úgy éreztem, ez egy nagyon érdekes dolog. Mondtam is Istinek [Paál István], hogy mi lenne, ha bemutatnánk – már a szegedi egyetemi színpadon. Isti elolvasta, és azt mondta: »Én ebből egy kukkot nem értek, ez egy hülyeség«. De amikor a [Babarczy] Laci megkérdezte hat év múlva, a főiskola harmadévében, hogy mit szeretnék rendezni, eszembe jutott Gombrowicz *Esküvő*-je. Azt hiszem, Laci ezt a darabot nem ismerte, Gombrowiczot valószínűleg igen, de amikor elolvasta, azt mondta: »Nagyszerű, gyerünk, hajrá!«” (EÖRSI)

Gombrowicz felfedezése

Ács János tehát ismét olyan szerzőt és olyan darabot állított színpadra, amely teljesen ismeretlen volt akkoriban a magyar közönség előtt. Witold Gombrowicz (1904–1969) – Bruno Schulzcal és Stanisław Ignacy Witkiewiczcel együtt – a lengyel irodalom modern vonulatát képviselte az 1930-as években. Először a prózájával tűnt fel. 1937-ben jelent meg

¹ Itt *Menyegző* címmel jelent meg Gömöri György fordításában. *Új Symposion* 1975. 9. sz. 299–326.

Ferdydurke című regénye, majd 1938-ban kiadták az (1935-ben írt) *Yvonne, burgundi hercegnő* című darabját is.

A három író közül egyedül Gombrowicz élte túl a második világháborút. Schulzot 1942-ben szülővárosában, a drohobicsi gettóban lőtték agyon. Witkiewicz 1939. szeptember 17-én, a szovjet csapatok Lengyelországba való bevonulásának napján öngyilkos lett. Gombrowiczot „a véletlen, illetve: a háború, illetve: a Történelem (a nagybetűs) vetette ki hazájától távoli partokra, a világhír felé irányítva további sorsát. 1939 augusztusában a Lengyel Tengerhajózási Vállalat meghívására indult a Chrobry óceánjárón Dél-Amerikába: a háború kitörésének híre Buenos Airesben érte, ottmaradt, az argentinai Lengyel Bankban vállalt állást, később a bank közlönyét szerkesztette, s emellett folytatta írói munkáját”. (KERÉNYI)

„A világ végén, a nemzeti kultúra akolmelegétől minél távolabb erős és önálló irodalmat lehet teremteni. Sőt, csak így lehet, hivatkozik Gombrowicz” (BÍKÁCSY), aki ezután már soha nem tért vissza Lengyelországba. Írói munkássága hazájától távol teljesedett ki, miközben mégis szervesen (bár ellentmondásosan) kapcsolódott a lengyel irodalmi és színházi hagyományhoz.

„Egy kitűnő méltatója (Wojciech Karpiński) úgy emlegeti, mint örök debütánst: először a varsói kávéházi ifjak közt tűnt föl a harmincas évek derekán, másodszor az ötvenes évek közepén a legnagyobb lengyel emigráns kiadó, a párizsi Instytut Literacki fedezte fel, majd a kongeniális barát és alkotótárs, Konstanty A. Jeleński, aki franciára fordította”. (PÁLYI 1994)

1953-ban jelent meg Párizsban második regénye, a *Transz-Atlantik* és második színműve, az *Esküvő*. 1956–58 közt, az enyhülés rövid időszakában, újra kiadták több művét Lengyelországban, s darabjai is színre kerültek. Közben a világ számos nyelvén sorra jelentek meg regényei. „Tagadhatatlan, hogy ha nincs Párizsban lengyel emigráns folyóirat, ha annak nincsenek a francia irodalom hangadó köreihez vezető kapcsolatai, sokkal később s nehezebben fedezik fel” Gombrowiczot. (BÍKÁCSY)

Az író 1963-ban a Ford Alapítvány ösztöndíjával Nyugat-Európába utazott, végül Franciaországban telepedett le. Világhírét elsősorban drámáinak, illetve háromkötetes *Naplójának* köszönheti. Nehezebben találunk utat az olvasókhoz a regényei (az említetteken kívül a *Pornográfia*, 1960; *Kozmosz*, 1965).

A korai *Yvonne* után 1947-ben Argentínában született Gombrowicz második darabja, az *Esküvő*, és ugyancsak Argentínában kezdte írni az *Operettet*, ezt azonban csak előző darabjainak sikerei után, 1966-ban fejezte be. Az 1960-as években ugyanis „Gombrowicz színpadi művei sorra hódították meg az európai színpadokat. Ezek a művek – Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Różewicz vagy Sławomir Mrożek drámáihoz hasonlóan – lehetővé tették a rendezők számára, hogy új színpadi nyelvet dolgozzanak ki, eltávolodhassanak a hagyományos színházról, a színpadi verizmustól az avantgárd áramlatok irányába.”

Gombrowicz három drámája közül az *Yvonne, burgundi hercegnő* (Iwona, księżniczka Burgunda) futotta be a legnagyobb karriert. A szerző darabjai közel hétszáz premiért értek meg szerte a világon, ezen belül az *Yvonne* több mint kétszáznyolcvanat. Több kiemelkedő rendező, élükön Ingmar Bergman is színpadra vitte a darabot. Másik két darabjának sokkal kevesebb bemutatója volt – az *Esküvő* (Ślub) eddig több mint kilencven premiért

ért meg, az *Operett* (Operetka) több mint nyolcvanát –, bár Gombrowicz ezeket sokkal többre tartotta. Azonban e darabokhoz is kiemelkedő rendezők nyúltak: a svéd Alf Sjöberg, a német Ernst Schröder, a francia Jacques Rosner és Jorge Lavelli, Lengyelországban pedig Jerzy Jarocki, Jerzy Grzegorzewski, Krystian Lupa. A rendezéseik színpadi remekművek voltak, Gombrowicz színházát a világ dráma művészetének élvonalába emelték.” (KOECHER-HENSEL-KURÁSZ)

Gombrowicz jelentős késéssel jutott el Magyarországra. Először a színpadon jelent meg. Az 1978/79-es évadban rendezték meg a Lengyel Színházi Napokat, amely lengyel társulatok vendégjátékai mellett számos lengyel dráma (ös)bemutatóját is lehetővé tette. Ennek a nagyszabású rendezvényt sorozatnak az „egyik legfontosabb pozitívuma a sajátosan lengyel, ugyanakkor ízig-vérig európai szerző, Witold Gombrowicz bemutatkozása”. (NÁNAY)

Az első magyar Gombrowicz-bemutatót 1978. november 3-án tartották a Víg-színházban, ahol Valló Péter rendezésében játszották az *Operettet*.² Ezt néhány hónappal követte Ács János rendezése, az *Esküvő* magyarországi ősbemutatója, amelyre 1979. február 23-án került sor Kaposvárott. „Míg a kaposvári *Esküvő* szinte maradéktalanul közvetítette a gombrowiczi mű lényegét, addig az *Operett* vígszínházi előadása megkerülte a mű színrevitelével együtt járó stílári és gondolati problémákat” – állapítja meg egy korabeli kritika. (NÁNAY) (Az *Yvonne* magyarországi ősbemutatójára néhány évvel később, 1983-ban Veszprém-ben került sor Krystian Lupa rendezésében. Ekkoriban kezdtek magyarul megjelenni Gombrowicz könyvei is: 1982-ben a *Ferdydurka*, 1984-ben a három dráma, 1987-ben a *Transz-Atlantik* és a *Pornográfia*.)

Egy szokatlan darab

Ács János Kaposvárott nemcsak ismeretlen szerzőt állított színpadra, hanem szokatlan színművet is, mert az *Esküvő* sok szempontból eltért a kor színházi elvárásaitól. „Witold Gombrowiczot ma, halála után tíz esztendővel alighanem bármely dramaturg lebeszelné mindhárom drámájának megírásáról” – olvassuk például a bemutató kapcsán az egyik kritikában. „Készségesen megmagyarázná neki, hogy leendő műveiben kevés az élet és sok a teória, jelképei mosolyogtatónak direktnek és gyermekegnek, s megijósolná, hogy épp ezért minduntalan kénytelen lesz túlfecsegtetni szereplőit.” (MÉSZÁROS)

A kritikus szerint „ennek a dramaturgnak, mint szakembernek, talán igaza is volna, mert mostanában világszerte ismét a racionálisabb, fegyelmesebb színház dívik, ismét formákat keresünk a formabontások, értelmezések után.” Ennek ellenére a kritikus úgy véli, hogy „Gombrowicz drámáival kapcsolatban nem az a kérdés, hogy

² Ennek a bemutatónak a főiskolás Ács János a rendezőasszisztense volt. Erről így mesél: „A főiskolán a harmad- és negyedéveseknek úgynevezett asszisztensként egy-egy produkcióban tanítványként részt kellett venniük az olvasópróbától a premierig. Engem Valló Péterhez osztottak be, akivel egyidős voltam. A Víg-színházban Gombrowicz *Operett*-jét próbálta. Talán két hétig voltam ott a Víg-színházban, majd lementem Kaposvárra Gombrowicz *Esküvő*-jét rendezni. Miután egy vidéki színháznak a próbaideje sokkal rövidebb, én bemutattam a premieren a Gombrowicz *Esküvő*-jét, és mikor visszajöttem, még mindig folyt a Víg-színházban az *Operett*-nek a próbája. Visszaültem asszisztensnek a Víg-színházban.” (EÖRSI)

jók-e, hanem az, hogy játsszuk-e őket, és hogyan. Mert akadnak drámaírók, akikről olvasás alapján csak annyi tudható, hogy színház- és világlátásuk eredetisége, gondolataik érvényessége okán megkerülhetetlenek.” Ebbe a kategóriába tartozik MÉSZÁROS szerint Gombrowicz is.

„Semmi sem áll oly távol tőle, mint az irodalmi akadémizmus vagy az élet naturalista másolása” – írja az íróról egyik elemzője, aki szerint „az irodalom igazi értékét magában az *irodalmisságban* keresi”. (PÁLYI 1979) Más megfogalmazás szerint Gombrowicz azok közé a drámaírók közé tartozik, „akiknek darabjaiban mellékessé válik a mimézis, és döntő szerephez jut az intellektuális struktúra”. Ez lényegében a witkiewiczzi „tisztá forma” követelményeinek felel meg – amelyre Gombrowicz is utal az *Esküvő* előszavában –, s ebbe sok, a 60-as, 70-es években meghatározó szerző sorolható be „Gide-től és Pirandellótól Sartre-ig, Camus-ig vagy Nathalie Sarraute-ig”. (PÁLYI 1979) Egy másik, a korban elterjedt kategória szerint Gombrowicz az „antiszínház” szerzői közé tartozik, rokonságban áll Beckett-tel, Ionescóval, Genet-vel.

Miben is áll az *Esküvő* szokatlansága? Leginkább abban – ahogy ezt Gombrowicz a darab előszavában ki is fejti –, hogy a főszereplő, Henryk „mindent csak álmodik, egyedül van, a többi szereplő az ő képzeletének születte, és gyakran az ő lelkiállapotát mondják ki közvetlenül”. (GOMBROWICZ 73.) A darab álomszerűsége a legtöbb korabeli kritikus számára nyilvánvaló, de hogy pontosan hol és hogyan kezdődik ez az álom, az inkább csak sejthető, mert akkoriban a nyomtatott darabszöveg még nem állt a nézők rendelkezésére. Az *Esküvő* „hőséről, Henrykről mindössze annyi tudható, hogy a Háborúból, a Frontról érkezik. Érkezik? Ez sem bizonyos. Mintha csak álmodná a hazatérését a szülői háza. Vagy ez még valóság, s az álom akkor kezdődik, amikor az útszéli kocsmává züllött ősi fészek méltóságát, erkölcsi rendjét egy vizionált királyi udvarban reméli újjáteremteni?” (MÉSZÁROS)

A darab álomszerűségéhez ugyanis hozzátartozik a helyszínek, helyzetek és a szereplők többszörös átváltozása is. „Mi is megy végbe a színpadon?” – kérdezi a kaposvári előadás egyik korabeli kritikája, majd így válaszol rá: „Látszólag az, ami csupán egy (rém)álomban lehetséges: a hazatérőt befogadó családi fészek minden tagjával egyetemben, egy idő után sajátos metamorfózis révén királyi udvarrá alakul át, a családfőből király lesz, a katonából herceg, aki azután annak rendje és módja szerint letéríti a trónról az uralkodót, és maga ül a helyére, hogy megszerezhesse az abszolút hatalmat, amely ahhoz szükséges, hogy szűzzé minősíthesse vissza” az „időközben örömlánnyá züllött menyasszonyát”. (ORAVECZ)

Ebből az álomszerűségből adódik a Gombrowicz-mű sajátos teatralitása. A darab Henryk dramatizált belső monológja. „Henryk valahol egy észak-franciaországi harcté-

³ „Witkiewicz elméleti fejtegetéseinek leglényegesebb pontja az ún. *tiszta forma* elmélete volt, amelyet a festészetből vitt át a színházra és a költészetre. Witkiewicz ezt írja: »Ugyanúgy, ahogy (a képzőművészetben) az új, tiszta és absztrakt, közvetlen vallási alap nélküli forma a külső világ víziójának deformálása árán jött létre, ugyanúgy létrejöhet a Tiszta Forma a színházban a lélektan és a cselekvés deformálása árán. Ilyen színpadi művet úgy lehet elképzelni, hogy az élet szempontjából a legteljesebb önkényességgel abszolúte minden lehet, határtalan pontossággal és kidolgozottsággal a cselekmény-kapcsolatokban”. Jan SLASKI: Avantgardizmus a lengyel költészetben a két világháború között (Fordította: B. Zsembery Teréz) *Helikon* 1964. 2–3. sz. 167–183. 181–182. o. Witkiewicz szerint a „tisztá forma” a nézőt metafizikai borzongással tölti el, és a létezés titkához viszi közelebb.

ren (sebesülten?) fekszik, és lázálmot lát. Tehát ő ötli ki az egész színpadi cselekményt, s az, ahogy kiötli, voltaképp az alkotói fantázia ismertetőjegyeit viseli magán” – írja PÁLYI András 1979-es cikkében.

„Ha tehát egy jelenet minden ok nélkül összefüggéstelenné, patetikussá vagy titokzatozássá válik – fejtegeti az előszóban Gombrowicz –, ha egy adott szereplő váratlanul gonosz vagy szomorú lesz, azt a főszereplő lelki munkája okozza.” „Előfordul, hogy a szereplők hirtelen hangot és hangulatot váltanak, és váratlan dolgot mondanak – mert éppen ezt várja tőlük Henryk.” „Másfelől azonban Henryk alá van vetve a külvilágnak.” „Időnként Henryk viselkedik a maga számára is előre nem látható, érthetetlen módon, hiszen partnereihez kell alkalmazkodnia, ők diktálják a stílust. Kölcsönös deformációról van tehát szó: két erő küzd szüntelenül, a belső és a külső, s kölcsönösen korlátozzák egymást.” (GOMBROWICZ 73–74.)

Ha az *Esküvő*t az álmodó főszereplő belső monológjaként fogjuk fel, ez azt is jelenti, hogy megváltozik a nyelv szerepe a darabban. A darabok többségében a szereplők közlései a beszélő szándékait jelzik, a cselekvéseit követik. A történet és a benne megjelenő szituációk elsődlegességével szemben a Gombrowicz-darabban a nyelv válik elsődlegessé. „A szavak az *Esküvő*ben nem az eseményeket követik, nem a történés járulékos elemei, hanem fordítva: az események követik a szavakat, a drámai történet valójában kommentár a szavakhoz” – írja PÁLYI András 1979-ben. Hogy a nyelvi réteg mennyire meghatározó a darabban, az kiderül Ács János korabeli nyilatkozatából is, amelyben azt állítja, hogy Chomsky nyelvfilozófiája⁴ érdekelte benne. (BOGÁCSI 1981)

Az *Esküvő* teremtő és teremtdő, szüntelenül formálódó nyelvben nemcsak a próza és a vers keveredik, hanem a különféle nyelvi rétegek is. „Nem volt tehát könnyű dolga Spiró Györgynek,⁵ aki a gombrowiczi szómágia magyarítására vállalkozott” – írta Pályi András, aki maga is Gombrowicz-fordító. Majd így értékeli Spiró teljesítményét: „jól érezte, hogy Gombrowicz darabját nem lefordítani kell, hanem új nyelvet kell hozzá költeni; nem a gombrowiczi szójátékok tolmácsolására kell törekednie, hanem nyomon követni a nyelvi fantáziát, melynek a drámában teremtő (cselekvő) ereje van. A magyar *Esküvő* nyelvi lendületessége, zenéje, színpadi mondhatósága mindvégig jóáll önmagáért.” (PÁLYI 1979) „Spiró György mintha nem is fordítást, hanem eredeti művet ajánlana föl, s közben a keresettség és a természetesség együttes követelménye jegyében bravúrokra [is] képes” – írja egy másik kritika. (KOLTAI) Egy harmadikban pedig ezt olvassuk: ritka, hogy „a sziporkázóan szellemes szöveg hallgatása közben egyszer sem jut eszünkbe, hogy fordítást hallunk, és ez jelzi a fordító munkájának eredményességét”. (ORAVECZ)

4 Chomsky szerint a nyelvten olyan szabályrendszer, amely meghatározza és létrehozza az adott nyelvben lehetséges, nyelvtanilag helyes mondatok körét. Chomsky megkülönbözteti a nyelv felszíni és mélystruktúráját: a mélystruktúra a nyelv alapja, amely bizonyos transzformációs szabályok segítségével létrehozza a felszíni struktúrát, azaz a nyelvi megnyilvánulásokat. A nyelvi kompetencia, a nyelv használatának képessége minden ember veleszületett tulajdonsága, tehát már a nyelv tanulása előtt megalálható. Ezek olyan általános struktúrák, melyek az egyes nyelvekben közösek. A nyelv tanulása során ezeket a struktúrákat az adott nyelv igényei szerint állítják be.

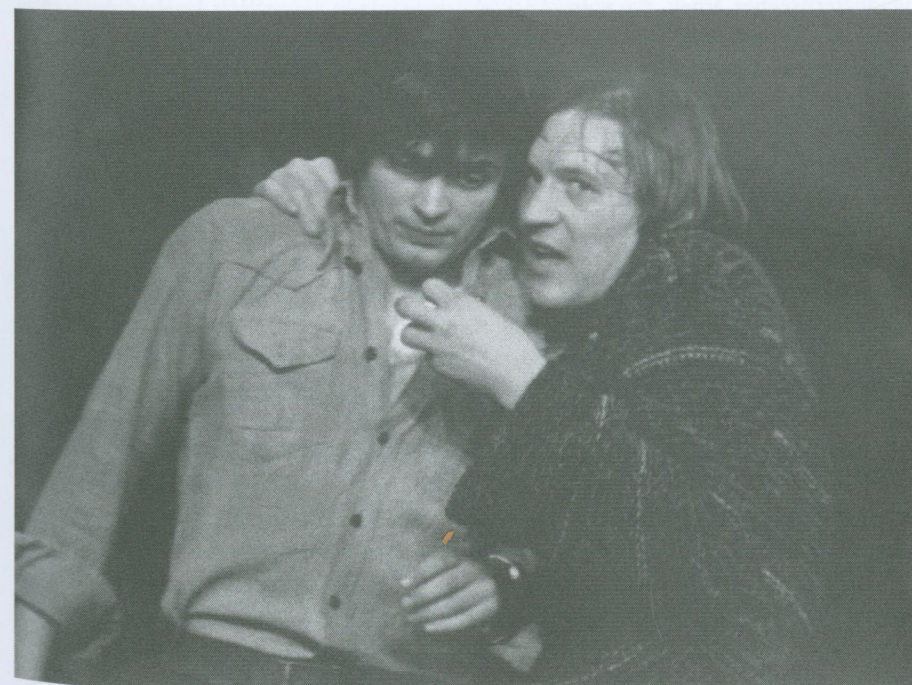
5 A kaposvári színház nem az Ács János által megismert, az *Új Symposium*ban megjelent Gömöri György-fordításban játszotta az *Esküvő*t, hanem Spiró Györggyel új fordítást készíttetett belőle.

„A tér elgörbült”

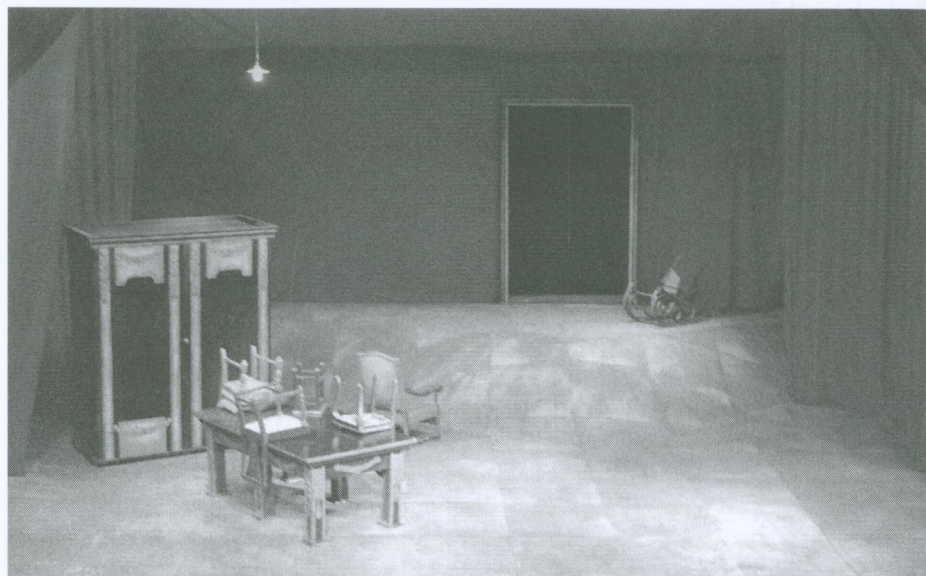
A kaposvári előadás indításáról – amely egyúttal bevezetés az *Esküvő* világába is – a következőképp számolnak be a korabeli cikkek: „Belépünk a nézőtérre, a függöny még leeresztve. A függöny alól középütt egy fekvő alak feje bukkan elő.” (PÁLYI 1979) „Arca világít a ráirányított reflektor fényében.” (FORGÁCS) „Szeme lehunyva, semleges, de sokatmondó arc. Álomszerűen titokzatos kifejezés. Rövidesen megtudjuk, hogy nem más, mint Henryk [Balkay Géza]. A franciaországi csatatéren fekszik és álmodik.” (PÁLYI 1979) „A kép naivitása, szószerintisége sugallatos, erős: színház ez az álom.” (FORGÁCS)

A színpadon „derengő homály, ahogy Gombrowicz az instrukcióban megadta. A szín lassan világosodik, de a »formátlan templom részleteinek« nyomát se látjuk, amiről pedig az író ugyancsak beszél” a színleírásban. De erre a látványelemre itt nincs szükség, mert „Henryk szavai hitelesebben teremtik meg az »idétlen mennyezetet«, a »furcsa boltívet«. „Donáth Péter játékterében súlyos bordó bársonyfűggönyök uralkodnak. A színpad mélye kissé megemelkedik: ez a nyomasztó, reménytelen táj. Innen kecmeredik fel Władzio [Mihályi Győző], aki úgy társul Henrykhez e különös álom-kalandban, mint Hamlethez Horatio.” (PÁLYI 1979)

Kettejük találkozását – a két figurát is jellemezve – egy másik elemző ekképp írja le: Henryk „a színpad félhomályos derengésében a kezével nyúl hátrafelé, s előre hajol felénk csapzottan. Érezzük, ahogy dobálja, köpködi, fogcsikorgatja a szavakat, minden szó arcizmainak konkrét munkája is: beszélő ember. Ehhez képest a barátja kedves, készséges, bár valamilyen szelíd indulat, méla afirmáció ömlik el a lényn. A szavak hanyagul, meggon-



Mihályi Győző (Władzio) és Balkay Géza (Henryk)



Donáth Péter díszletterve

dolatlanul, szinte öntörvényűen bugyognak a száján. Együtt indulnak el, hamarosan egy fogadószerűséghez érnek. Az akarnokoskodó, magányos, a megfejtés lázában égő szöke fiú (lebernyegszerű túl bő, testét rejtő lötyögő ruhában, rendetlensége, ziláltsága is csak energiákat szabadít fel benne) és szelíd, fekete barátja a kivilágosodó színpadon állnak, egyre inkább valahol vannak.” (FORGÁCS 56.)

Ez a valahová való megérkezés a kaposvári színpadon a következőképp érzékelhető: „Baloldalt bútorok, egy halomban: szekrény, asztal, az asztalra ráfordítva a székek. Ez lesz az útszéli kocsmá – a szülői otthon – a feudális kastély” (PÁLYI 1979), a történet különböző helyszínei. A bútorok „ferdén a márványutánzatú, süppedős padlón” állnak. De ez a márványutánzatú padló „a színpad jobb oldali háttérében húzódó lejtőn is folytatódik, mint egy kiterített Pierrot-mez, lehet fal, lehet porond: puha, görbült: homorul és domborul. A tér elgörbült. Semmi nem szilárd. Lebegő, vörös függönyhatárok.” (FORGÁCS 57.)

Az egyik kritikus Donáth Péter addigi legjobb munkájának nevezi a díszletet, a „bordóvörös függönyökkel kibélelt” színpadot, ahol „az álmok zörejek nélküli világában járunk”. Itt „puhán lépkednek a szereplők”, később „hangtalanul esik a földre a magasból a hintaszék”. (KOLTAI) Egy másik leírás szerint Donáth „díszletei ünnepien súlyosak, szétomlóan kopottak egyszerre, s ráadásul színpada jórészt mégis üres, tág teret hagyva a játéknak, az időtől, helytől való elszabadulást is sugallva”. (Z. L.) Egy harmadik kritikus hasonlattal jellemzi az előadás terét: „Mint a lankás, lágy, meleg ember-benső, olyan vöröslő, vérvörös, bíborvörös Donáth Péter színpada.” (BOGÁCSI 1979) Egy hosszabb elemzés szerint a bordó bársonyfüggönyök, amelyek „mindvégig ott súlyosodnak a színpadon”, „a darab legmélyebb rétegére, az atavisztikus múltba fordulásra utalnak”. (PÁLYI 1979)

Fontos szerepet kap az előadásban a színpad bal oldalán álló bútorok mellett a jobb oldalon, az emelkedő tetején látható nyílás is. „Egy fekete lyuk a piros falban” – mondja

róla az egyik elemző. „Ajtótlan kapu, semmibe nyíló, aranykeretű, mint egy festmény, mélye sötét.” (FORGÁCS 57.) Az egymásra borogatott bútorokban a főhős szülőházára ismernek rá a szereplők, „a kiabálásra elősündörgő kocsmárosban az apát [Rajhona Ádám], riadt, elzékenyülő nőjében az anyát [Czakó Klára] vélik felfedezni. A szekrény mögül jönnek elő, mintegy a falból, vagy magukból a bútorokból, lámpással, az éjszakai utasok elé, nem nézve rájuk, csak pislogva bele a sötétbe”. (FORGÁCS 57.) Az anya „nem sok jót vár a kocsmába betévedt két katonától, Henryktől és Władziótól –, amikor aztán kiderül, hogy a fia tért haza, megnyugszik, végre oda is pillant rá, mesterkélt-szertartásos anyáskodással elaltatja magában a kocsmárosné-kerítőt.” (PÁLYI 1979) De Henryknek „a szülei-vel való találkozás melegét eleve kioltja az Apa gyanakvása az ölelkezéssel mint gesztussal szemben”. (Z. L.) „Kocsmárosként a sunyi bizalmatlanság Rajhona legfőbb tulajdonsága. Meggörnyedt testtartás, összeráncolt homlok, ívbe görbülő szemöldök, lebiggyedt száj, bárgyú és bizalmatlan tekintet jellemzi külsőleg Rajhona kisstílusú kocsmárosát. Ez az Apa a kispolgári életideál mintapéldánya. Élete a konvenciók automatizmusába, a tekintélyelv tiszteletébe és a formák kultuszába merevedett.” (ÉZSIÁS)

„Többszörös bátortalan, kölcsönösen bizalmatlan erőlködések, távolságtartás és közeledés, ceremoniális séta után leülnek – enni.” (FORGÁCS 57.) Az Apát „ilyesféle szóhasználat jellemmez: »tartóztasd meg magad, fiam, a kanáltól, mert a te atyád még nem emelé szájához az ő kanálát«”. (PÁLYI 1979) Így „a kanál nem érhet Henryk szájához, Władzio visszaönti a levest a tálba, mert a kocsmáros apa tiltása, folytonos prédikációi, tiszteletre intése, ezek a morális színezetű dörgedelmek, félelemmel átitatott, egyre misztikusabb szónoklatok megakadályozzák őket az evésben.” (FORGÁCS 57.)

Mindez azt is jelenti, hogy „Henryknek úgy jelenik meg álmában a család, mint a lengyel feudális hierarchia szimbóluma. [Később] az apa királlyá változik, a családi otthon feudális kastéllyá. Ez a metamorfózis részben már ismerős Gombrowicz korábbi darabjából, az *Yvonne, burgundi hercegnő*ből; az *Esküvő*ben azonban újdonságnak számít a darab »vallásos« rétege. Henryk apjából nemcsak király lesz, hanem isten is (az Atya), a dráma celebrálása egyházi szertartáshoz hasonlít, mintha egy katolikus mise szemtanúi lennénk.” (PÁLYI 1979 3.) Ehhez később azt is hozzáteszi az elemző, hogy mindez a kaposvári előadásban igen csak visszafogottan jelenik meg. „A királyi udvar és a templom mint helyszín kiváló apropót szolgáltathat különféle színpompás egyházi körmenetek s egyéb látványosságok tobzódására. Ez a teatralitás azonban távol áll Gombrowicztól, mégis ott kísért az *Esküvő* színpadi pályafutásában” (PÁLYI 1979 5.), ugyanakkor teljesen idegen Ács János színházától, legalábbis a kaposvári előadásból ez derül ki.

„Az álmok logikájával”

Fontos fordulatot jelent Ács rendezésében, amikor a semmiből előbukkan a szolgálólány (Tóth Éva). Ő már korábban is látszódik, mielőtt „ráterelődt volna a szó: ott áll az aranykeretes kapu mélyében, mint balerina a színpadra lépés előtt, fehér ruhája világít. Ez a kapu beszippan és kiokád” – kommentálja a képet az egyik elemző. „Mélyén meg-meg-jelenik, előhívódik egy-egy alak: mielőtt a görbült, süppedős padlójú térben eszünkbe jutna gondolni rá. S mire megjelent, már hasonlít valakire. Vagy csak a neve hasonlít, akkor már ő az a valaki – mert nincs más.” (FORGÁCS 57.)

Ez az új szereplő nem más, mint Henryk egykori menyasszonya, a megrontott cseléd, Manka, aki később majd Mania hercegnőként készül Henryk herceggel a megtisztító menyegzőre. „Az egész darabon végigvonul az elveszített menyasszony motívuma. Tóth Évának sikerül a legnehezebb dolgot megoldania: Henryk álomszínpadán ő a szavak múltat idéző mágikus szertartásának főszereplője, de mindvégig médium, azaz passzivitásra van kényszerítve. Kocsmabeli kurva, cseléd, és – hercegnő. Átváltozásai oly pontosak, mintha maga válna Henryk »partitúrájává«: elég egyetlen rebbenés, látszólag apró váltás a szeme fényében, a tiszta menyasszonyból máris előkacsint a közönségesség, s Henryknek ugyanazzal az »árulással« kell szembenéznie, mint Kierkegaard-nak, aki hasztalan vágyódott ártatlan jegyese után.” (PÁLYI 1979 6.) „Az álom és valóság közötti sajátos lebegés világában az sem záródik ki, hogy a visszavágyott idill, az egykor elmaradt esküvő tulajdonképpen sosem volt realitás, hogy valójában Henryk ábrándjai mindig is csak ábrándok voltak” (Z. L.)

Újabb feszültség akkor jelenik meg a történetben, amikor a kocsmába érkeznek a részegek. Vezetőjük hasonlóképp bukkan fel, mint korábban a cseléd, Való. Valójában itt is a szó hívja elő, teremti meg a szereplőket. Az atyát „Władzio tapintatlan gesztusa sarkallja a »tapogató«-ról tartott vérben forgó szemű szónoklatra,⁶ míg el nem jut az alantasságot érzékeltető és kifejező »disznó« szóig,⁷ amelynek többszörös elüvöltésére bukkan elő a katonakabátos, disznófejű Részeg [Lukács Andor], ugyancsak az aranykapuból. A disznófejű Részeg és társai barbárul ismételnék egy ritmust, egy szót, mindaddig, amíg a szavak torlódása, a ritmus elviselhetetlenné nem válik.” (FORGÁCS 57.)

Egy másik elemző az előadás „lélektani magvának” tekinti ezt a jelenetet, mikor Henryk otthonába ittas társai élén beront a Részeg. Szerinte ebből nő ki „a mű kettős metamorfózisa”. „Ács rendezésében itt világosodik ki teljesen a színpad, mintha a részegek hoznák be a napfényt Henryk víziójába. S egyszerre megmásíthatatlanul lelepleződik a szülők gyalázatos és megalázó helyzete.” A Részeg ugyanis megalázza az apát, „és azon a ponton találja el, ami számára a legszembetűnőbb: emberi méltóságában, melyet beteges makacssággal véd fiával szemben is.”⁸ »Mert én, a sérthetetlen, sérthetetlen vagyok« – kiáltozza, mikor a részegek körülveszik. Azok pedig megsemmisítő gúnyval, kórusban: »Hohohó, király, király, a sérthetetlen!« A szó elhangzott, tetté válik. A jelenet ugyan Henryk szavára megdermed, de hamarosan fölkerül a karosszék az asztal tetejére, s az Apa onnan ismételteti patriarkális szövegait, ez a királyi trónus: a formák kiüresedve mutatják magukat – Henryknek. Hisz mindez Henryk álmában történik. Rajhona Apa-figurája a leglidércesebb kép ebben az álomban.” (PÁLYI 1979)

Az álomszerűséggel összefüggésben azt is kifejti az elemző, hogy „Gombrowicz színpada »nyitottnak« nevezhető”, ami „ellentétes a »zárt« színpad naturalista mimetikus alap-

6 „mindenki tapizni akarja, összevissza tapiskálja, és így megyen ez, éjnek és nappalnak évadján, odataperolódnak, tapizálódnak, a tappancsukkal beleteperődznek... és ebből mindig botrány lesz, csupa botrány...” (GOMBROWICZ 95.)

7 „APA: Kéretik ezzel a dísznőséges dísznővel semmiféle disznó dolgot disznólkodva se dísszel, se dísz nélkül, se alomba, se alkalomadtán nem díszművelni. ANYA: Habzik már a szája! APA: Disznó, disznó, disznó!” (GOMBROWICZ 95.)

8 „Disznók! / Táguljatok, különben én adok! / Ha hozzám értek, valami iszonytatót / Mondok nektek, Valami szörnyűséget!” – mondja az Apa.



Czakó Klára (Katarzyna), Rajhona Ádám (Ignacy), Mihályi Győző (Władzio), Tóth Éva (Mania) és Balkay Géza (Henryk)

elvével, ahol az előadás az *in flagranti* elkapott élet benyomását kelti, mintha a valóságos szoba négy fala közül az egyik átlátszó lenne. Az *Esküvő* nézőjének nem adatik meg az indiszkrét leskelődés öröme, nem adhatja át magát a színpadi illúzióknak, hanem kénytelen részt venni az előadásban, úgy élve át a színházat, mint bizonyos konvencióktól megszabott mulatságot, mint meghatározott fantasztikumot, melynek gazdagsága mindenekelőtt magában a konvenció gazdagságában és annak következetes kibontásában rejlik. Gombrowicz színháza fölé odaírhatnánk mottóul a figyelmeztetést: »kihajolni veszélyes«, mert ha »kihajolnánk«, azaz kilépnénk a körből, óhatatlanul megsértenénk az elfogadott színpadi konvenciót, s értelmét vesztené a játék.” (PÁLYI 1979) Ehhez később azt teszi hozzá az elemző, hogy „Ács János tisztában van vele, hogy a gombrowicz konvenciókból »kihajolni veszélyes«. Nem is teszi. Szigorú logikával vezet végig a történeten. Természetesen nem az ébrenlét, hanem az álom logikájával. Ahol a szó válik tetté, s nem a tett szóvá.” (PÁLYI 1979)

„A szavak mondanak minket”

„A szünetben szaporodnak, változnak a bútorok, funkciók felborulnak (bár nem szűnik meg a szekrény »rémuralma«), az apa királyi trónszéke az asztalon áll, innen taszítja le érintésével Henryk.” (FORGÁCS 57–58.) A második részben „a kocsmabeli részekből udvaroncok lesznek, magából Henrykből herceg, aki akarata ellenére belesodródik az udvaroncok árulásába, megdönti az apját, és átveszi a hatalmat”. (KOLTAI)

Henryknek azért kell az abszolút hatalom, „hogy szűzzé minősítse vissza a rossz útra tévedt arát. Látszólag, mert valójában mindez csupán ürügy, és csak arra jó, hogy



Stettner Ottó, ifj. Mucsi Sándor, Krum Ádám (három részeg)

közegül szolgáljon egy történetnek, amelyben a formák lélektanilag is hitelesen megjelenthetnek”. Gombrowicz ugyanis nem többre, nem kevesebbre vállalkozott, „mint az úgynevezett valóság helyett azokat a megnyilvánulási formákat ábrázolni, amelyeket az úgynevezett valóság kényszerít az emberre, és amelyben már rögződött annyi tartalom, hogy maguktól önálló életre kelhetnek”. A családi-feudális hierarchia viszonyai mellett ilyen fontos forma az esküvő is. De „házasodni akarás ide, házasodni akarás oda, a meghatározott rend szerint föllépő és ágáló bizarr figurák, beleértve a katonát is [azaz Henryket], három kiadás felvonáson keresztül nem tesznek egyebet, mint hogy szüntelenül mondanak valamit, és azt a valamit szüntelenül megcselekszik, és viszont. És ezzel mintegy kiszolgáltatják magukat az így létrejövő viszonylatoknak, és szükségszerűen eltorzulnak, tragikomikussá válnak. Olyannyira, hogy helyzetük jellemzésére keresve sem lehetne találóbbat idézni, mint azt, ami egy helyütt ekként summázódik: »A szavak mondanak minket.«” (ORAVECZ)

„Henryk már nemcsak az Apa viselkedésének külsődlegességével, tartalmát vesztett formalizmusával nem tud megbékélni, hanem a helyzet logikájánál fogva ledönti a trónról a Királyt, s a szüleit börtönbe vettette, megalázva és megveretve még messzebb került a vágyott idilltől, mint valaha volt, még inkább a formák rabjává lesz, mint a valóság kötöttségei közt.” (Z. L.)

„Az udvari népség – amelynek a második felvonás királyi udvarában a helye – különös ruházatával már az első felvonás végén betódul a kocsmába. A szünetben aztán mindenki (apa, anya, barát, menyasszony, részegek) ruhát vált, csak Henryk veszi fel a színen az apja által rátestált »szőrtartási köpönyeget« az esküvőhöz, hogy aztán a harmadik felvonásban visszaálljon Henryk eredeti ruházata, szülei véres, rongyolt polgári holmokban reszketnek előtte, és körülöttük ott az udvari nép kint-bent termő, táncoló, változó mezű idétlen báb-színháza.” (FORGÁCS 57.) „A királyi udvar »monumentális idiotizmusát« kis táncos-énekes betét illusztrálja, ez sem több, mint könnyed-groteszk libbenés: egy szín az álomkompozícióban.” (PÁLYI 1979 6.)

Ehhez kapcsolódóan az egyik kritikus megjegyzi, hogy „Vágó Nelly jelmezei a határaikon túlcsapó formák jelképei, az elegancia és az elegancia karikatúrája keveredik az udvaroncok és az udvarhölgyek ruháiban, a groteszk mesterkéeltség jellemzi minden színösszeállítást, minden szabásvonalát, de nem kevésbé keresett a részegek piszkossága, tépettsége.” (Z. L.) Egy másik kritikus „merészen fantasztikus maskaráknak” nevezi Vágó Nelly jelmezeit, amelyeket egy hasonlattal is érzékeltet: „mint sebészkes feltárta fekélyek, olyanok e lüktető belvilágban a furcsa panoptikumfigurák”. (BOGÁCSI) Egy harmadik kritikus egy konkrét példát emel ki Vágó Nelly remeklései közül: „a Mania fehér esküvői ruhája (szűz) alól kitárulkozó fekete melltartó (szajha) és a lábán az ormótlan bakancs (cseléd).” (KOLTAI)

A Forma drámája

Henryk tehát magához ragadja a hatalmat, és maga adja össze magát egykori menyasszonyával, Maniával. „Az esküvő ilyen értelemben metaforikus jelentést kap: Henryk számára a megszentelt tettel egyenlő.” (KOLTAI) „Így teremődik a fensőség, a fenség, a szentség. A fiú tisztelete teremti az apát, az alattvaló teremti a királyt, a hit teremti a hierarchiát, a családok talapzatán, csúcán az istennel, egy istennel. Tehát csakis a fiú fenyegetheti az apát, az alattvaló a királyt, a tagadás a tisztségeket, a tiszteletadást, az elhatalmasodott formalitást. Valóban megtörténik a lefokozás, a fenséggyalázás, a szentségtörés. Noha Henryk akaratlanul lett szentségteremtő éppúgy, mint szentségtörő. Hogy ne legyen több trónfosztás, a király Henryk már tulajdon személyébe tömörítene a szentséget, meghatározza a szertartásait, kényszeríti a szolgálattételre.” (BOGÁCSI)

Tehát az is egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a „történetnek” metafizikai, sőt vallási tartalma is van. „Itt rajzolódik ki a legtisztábban, mit ért Gombrowicz az *isten* fogalmán. Ha az isten az emberek között születik, ha két ember elegendő, hogy templomot emeljen, akkor az egyház – a szervezet – is »emberközi« hatalom. És az állam is, Gombrowicz »valláselméletének« politikai jelentése van: nem egyéb ez, mint a forma elmélete, mely Gombrowicz egész munkásságán végigvonul. Jan Błoński írja Gombrowicz-tanulmányában: »A vallásos terminológia az *Esküvő*-ben a haladás drámáját fogalmazza meg, mely elválaszthatatlan az emberi jelenségtől. Az anarchikus változtatási ösztön, mely a nevetésről ismerszik meg, harcol itt azzal a mélyről fakadó vággyal, hogy megállítsuk a világ folyását, és istenné váljunk.« Ugyanarról van szó, amit K. A. Jeleński a Gombrowicz-életmű alapvető konfliktusának érez »aközött, ami arra tör az emberben, hogy végül alakot, formát öltson, és aközött, ami ellenszegül a formának, nem akar alakot felvenni.«” (PÁLYI 1979 4.)

„Az *Esküvő*ben Gombrowicz formaelmélete vallásos köntöst ölt. A darabban lezajló kettős metamorfózis a forma elméletéből születik: Gombrowicz szerint akkor jutunk el a valósághoz, amikor megtaláltuk a formát. De a fentiekből az is nyilvánvaló, hogy a gombrowiczi elméletnek mély humanista töltete van. S ez egyúttal bizonyos gondolati nyitottságot jelent: lehetővé válik, hogy a mű szétfeszítse az írói elméletet. Az *Esküvő* esetében ez a feszítő erő nem más, mint a nosztalgia.” (PÁLYI 1979 4.) Az egyik kritikus ezzel kapcsolatban azt írja, hogy „Henryk világteremtésének csődje éppen azért elkerülhetetlen, mert lejáratott, elhasznált, kiürült formákat próbál a környezetére erőltetni”. (MÉSZÁROS) Egy másik kritikus a művön túltekintve általánosabban így fogalmaz: „nyugalmatlan békeidőkben örökkévalónak hitt esztétikai és civilizációs értékekről derül ki, hogy nem képesek kiállni a korszakváltásokat, hogy cserbenhagyják a történelemben vergődő embert, pontosan akkor, amikor a legnagyobb szükség volna rájuk. Az író is megéli ezt a kiábrándulást: a békebeli ifjúkorban »áhitatosan olvasott« nagy művek szívszorongató paródiaként csengenek vissza darabjaiban.” (BELIA) (PÁLYI András tanulmánya részletes párhuzamokat von más művekkel. Például hogy miképp nyúl vissza Miczkiewiczhez, hogy milyen összefüggések kínálkoznak az *Esküvő* és Wyspiański *Menyegzője* között, vagy hogy miképp kapcsolódik a darab Witkiewiczhez.)

„A Forma drámája az *Esküvő*. Ezt írja Gombrowicz, ezt írják művéről megannyi változatban” – írja ki egy kritikus. „E Forma voltaképpen elvont forma, amely szinte tetszőlegesen apró család-alakzatként, majd nagy királyság-konstellációként mutatkozik meg. A Formával hadakozó hős megélt a világháborút, elsodródott idegenbe, de elképzei, megálmodja a szülőföldet, ha végül felülkerekedik is a fantázia megidézte világ. A Forma drámája az *Esküvő* kaposvári előadása is. Ezt sugallja Ács János rendezése is, mégis figyelemre méltó eredetiséggel. Mert a Forma most társadalmi forma, tekintélyelvű közösségekben, tekintélyhatalmakban testesül meg. Mellékes most e színjátékban, hogy a hős hadat viselt, idegenbe szakadt, szülőföldjétől távolra, hiszen éppen a teljhatalommal küszködik, nagyon is valóságosan, azaz valóságlátón.” (BOGÁCSI)

Az utolsó kép

Az imént idézett kritikus a Shakespeare-darabokban Jan Kott által leírt logikát véli felfedezni az *Esküvő* történetében is. „A Nagy Mechanizmus mozgatja Gombrowicz világát is, a vendégrendező, Ács János főiskolai hallgató szerint. Elég egy érintés kísérlete vagy elképzelése, egy félreértés vagy félremagyarázás, egy mellékgondolat vagy gondolat, hogy meglóduljon a kereke. Egyetlen gondolat elég, egy tétova, homályban tapogatózó érzet. Van-e erő megállítani?” „A viszály viszályt szült, a vér vért, a tett új tettet. A végső cselekedetekhez már nem a választás, inkább a végzetszerűség, a kényszerűség vezetett.” (BOGÁCSI)

„A harmadik felvonásban Henryké a szekrény tetején veszedelmesen billegő hintaszék lesz, amit aztán egy mozdulattal hátrataszít a semmibe.” „A változásokat nem érezni rögtön – írja egy elemző –, hatásuk is ezen alapul: a gépezet működik, eltűnnek, előbukkanak emberek, tárgyak, viharos, különös nyitányok készítik elő a lélek viharait, a bálók udvaroncokra és árulókra szakadt kavargó világát. A függöny következetesen az elülvöltött »disznó« szóra csapódik össze: dionüszoszi disznó ez, a Részeg hívószava.” (FORGÁCS 57.)



Lukáts Andor (*Részeg*), Tóth Éva (*Mania*) és Balkay Géza (*Henryk*)

Egy másik elemző a kaposvári előadás kulcsjelenetének nevezi azt a képet, „mikor a Részeg, akit halálra ítélték, utolsó kívánságaként azt kéri, hogy Władzio hadd tartson Mania feje fölé egy virágot. Władzio fogja a virágot, odaáll Mania mellé. Megmerevednek, mintha fénykép készülne róluk. A Részeg elveszi Władziótól a rózsát, Henryk barátja és kedvese fényképpózban marad. És máris milyen kétértelmű a menyasszony ártatlansága! Mintha esküvői kép lenne, de nem Henrykről, hanem Władzióról és Maniáról! Az »áru-lást« a Részeg gesztusa teljesíti be. Lukáts Andor Részeg alakításának ez a lehangsúlyosabb pillanata. Itt a legnagyobb a tét: az életéről van szó. A borostás, rekedtes, dúlt hajú Részeg valóban »a föld papjává« válik; csak az mentheti meg, ha szétzúzza Henryk ábrándját. Egy percre az álmodó és az álomkép egyenrangú ellenfélle válnak. Nem mintha Lukáts Andor kibillentené az eredeti »felállást«, tudniillik, hogy őt Henryk álmodja. Az ő ereje maga a forma: a gesztus, mellyel a kvázi-valóságot valósággá teszi. Henryk fölkiált: »Disznó! Összekapcsoltad őket alacsonyabb rendű esküvővel!« Lukáts Andor Részeg szörnyű sebet ütött a Henrykben élő nosztalgián [az egykori otthon és menyasszony után való vágyódáson]. A kaposvári nézőtér pedig lélegzetviasszafojtva figyeli a »disznó pap« szertartását: ennél többet színészi gesztus erejéről nem lehet mondani.”

„Amikor a Részeg végrehajtja a maga szertartását, Władzionak törvényszerűen el kell pusztulnia, minthogy léte az álom előtti valóságot idézi, s kérdésessé tenné az egész színpadi metamorfózist. Henryk képtelen elviselni, hogy »abban a pózban« látta barátját menyasszonyával, felajánlja hát Władzionak, hogy legyen öngyilkos. Mihályi nyílt, vidám nézése elborul, zavarodott lesz, Władzioja jól ismeri a játék szabályait, melyben eddig részt vett. A szó elhangzott, és tett követi. Władzio »elsúlyosodását« Mihályi Győző

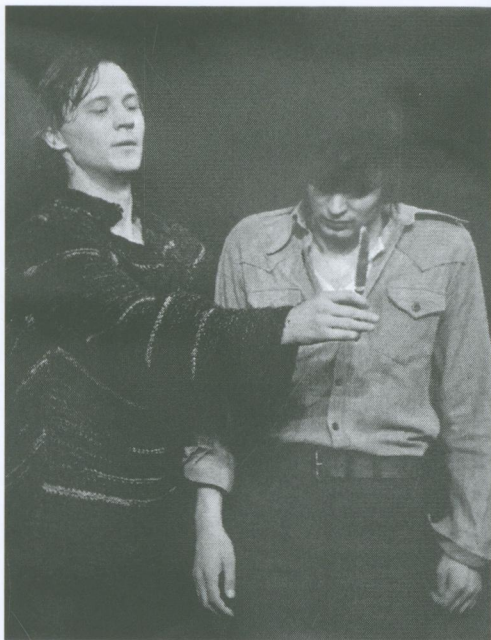
alakításában jószerivel csak ez a zavart pillantás jelzi, ami pontos, jól illik az előadás álomdramaturgiájába, mégis kevésnek érezzük, hiányérzetet hagy bennünk.” (PÁLYI 1979 7.)

„Esküvő helyett végül is temetés lesz, nászmenetből gyászmenet. Władzio, Henryk barátja, az ő sugalmazására követett el öngyilkosságot, és az ártatlan halál, amely a »méltóságos áruló« fölbujtására Henryk hatalmának realitását és isteni eredetét hivatott megerősíteni, egyúttal őt magát is összetöri, s a tettől eltávolítja.” (KOLTAI) Egy másik kritikus ugyanezt a fordulatot így látja: „Hogy ne legyen több trónutódlás, a királyságában megkeseredett Henryk végül »négy százados-sal« – mintegy Hamlet módjára – eltemetetti barátját, áldozatát, fél lelkét, egész lelkét. Hogy a Nagy Mechanizmus valahára megálljon.” (BOGÁCSI)

A kaposvári *Esküvő* esetében azonban a rendező „a befejezésnél a maga értelmezéséből adódó újabb réteget tett hozzá” a darabhoz. (NÁRAY) Gombrowicz szövege Henryk szavaival fejeződik be („Én ártatlan vagyok. Itt senki semmiért nem felelős! Hisz nincs is felelősség! De ha van már hullá, legyen temetés, ha van temetés, hát négy százados emelje adott jelre porhüvelyét... Nem, nincsen felelősség, a formalitásokat mégis illik betartani...” – GOMBROWICZ 175–176.). Ezzel szemben az előadás befejezése, az utolsó kép „szavakon, színművön, álmokon túli pillanata a rendezőnek. Władzio holttestével kifelé indul a »négy százados«, látszólag kiviszik, valójában ott felejtik a lejtő tetején, az aranykapu küszöbén. Henryk – aki az öngyilkosságra a parancsot adta – a négy százados-sal mintegy letartóztatja magát, de őrei eltűnnek mellőle. Henryk és a Részeg a közepén álló Manka mellé állnak balról és jobbról, apa és anya is eltűnnek bal oldalon: Henryk és a Részeg összenéznek, Részeg magával viszi a menyasszonyt, és Henryk kétségbeesetten, hatalmasan ugrik kifelé, felénk, a becsapódó függöny felé.” (FORGÁCS 58.)

Ács rendezői színháza

„A kaposvári előadás szép példája annak, hogyan lehet egy problematikus, »idegen« darabot a legkisebb hamisítás nélkül, gondolati és színházi értelemben egyaránt előadás-élménnyé emelni” – jelenti ki egy korabeli kritika, majd így folytatja: „A még főiskolás rendező, Ács János valószínűleg nem értene egyet azzal a lengyel kritikussal, aki szerint az *Esküvő* remekmű, de nem jó darab. Ha a megállapítás második része a mű »álomszerű, részeg és örült költészetére«, netán »félkész«, kanavászjellegére utal, akkor ez egybeesik



Balkay Géza (Henryk) és Mihályi Győző (Władzio)

Gombrowicznak azzal a meggyőződéssel, hogy darabjainak végső formáját a rendező adja meg. Ácsot láthatóan vonzza az *Esküvő* nyitottsága, az alapszituáció fokozatos átalakulása.” (KOLTAI)

„A főiskolás Ács János rendezése bátor hűséggel kezeli a szerzőt – állapítja meg egy másik kritika. – Nem igyekszik mindenáron »gazdaságosabbá« tenni a dráma szövegét, jelenetépítést; vállalja, hogy hosszú és fárasztó előadást nyújt.” De ehhez a kritikus azonnal hozzátesszi, hogy „e két jelző nem mindenkor értelmezhető az unalmas és érdektelen szinonimájaként”, és ez a kaposvári előadásra is igaz. (MÉSZÁROS) Ugyanezt egy harmadik kritikus úgy fogalmazza meg, hogy Ács János „a darab lehető legpuritánabb előadását rendezte meg, melynek gazdagsága nem a külsőben keresendő, hanem belül: a mű struktúrájában, a gombrowiczi szómágia vállalásában”. (PÁLYI 1979) Összhatásában mindez azt eredményezi, hogy „Ács János és színészei a dráma erővonalait világosan kijelölik, konfliktusrendszerét pontosan felfedik.” (MÉSZÁROS)

Gombrowicz „szómágiáját”, szövegkezelését és jelenetépítését csak egy-két korabeli cikk illeti kritikával. Az egyik „túlméretezett munkának” tartja, „különösen második és harmadik felvonásának egyes részei vesznek önisméltásbe”, ennek ellenére „szertelen remekműnek” mondja a darabot, amely „a megállított és kitágított pillanat dramaturgiájával megelőlegezte a mai színház elsődlegesen rendezői fogantatású kísérleteit”. (MÉSZÁROS) Egy másik cikk a darab túlírtságáról, gyakran csak variációs ismétlésnek ható jeleneteiről ír, illetve arról, hogy „a szerző a talán túlságosan is világos jelképekkel dolgozó történetet főlösen elburjánzó párbeszédekkel tetézi meg, illetve olyan szövegekkel dúsítja fel a »történetet«, amelyek bizonyos homályba vonják a szimbólumok egyértelműségét”. De épp emiatt a kritikus úgy véli, hogy Ács János „azért tud hatásos előadást csinálni a darabból, mert eszközzé teszi a felesleges szószaporítást, és olyan fegyvereztet, logikus és egységes játékot teremt, amelyben a céltalan szövegelések is a bomlott formák jelzéseiként hatnak”. A kritikus szerint „a rendezés stílusa, éppen visszafogottsága, a játékba való látszólagos be nem avatkozása révén kiegyensúlyozza a szöveg elvont, jelképes jellegét.” (Z. L.)

Egy másik kritikus hasonlóképp látja Ács rendezői színházát: „Legkevésbé a rendező »szerepel« ebben a rendezői előadásban; szöveg húzásai, takarékos világítási effektusai, zenét (Márta István) és mozgást összehangoló játékmesteri gesztusai rejtetten működnek – mint amikor egy kamarazenekar tökéletes biztonsággal játszik a betanító karmester nélkül is.” Ugyanez a kritikus a kaposvári *Esküvő* rendezői (és színészi) közelítésmódját a következőképpen írja körül: „A rendező tisztában volt azzal is, hogy a darab a szereplők közötti kapcsolatok bonyolult rendszerére épül; szürrealizmusát kizárólag »rendezői látomásra« bízni csálóka látszat volna. Az *Esküvő* előadásának – erre egyébként a szerző is figyelmeztet *Naplójában* – pontosan azokra az elvekre kell támaszkodnia, mint minden »normális« drámának. A darab ugyan nélkülözi azt a fajta realizmust, amelyet Witkiewicz »életszerű valóságosság« nevezett, az álom logikáján belül mégis szigorú rendet követel. Bár Henryk maga panaszkodik arról – hol prózában, hol szójátékokban, shakespeare-i célzásokkal terhes versben –, hogy »nem tud természetesen megnyilvánulni«, marionettként sem viselkedhet. Mesterkéeltség és természetesség különös vegyületét kell kikevernie a jó előadásnak, olyan példás rendezői fegyelemmel, ahogyan Kaposvárrott történik.” (KOLTAI)

Egy harmadik kritikus is hasonló rendezői erényeket érkekel: Ács János „olyan avatott kézzel, lenyűgöző magabiztossággal és határozott lendülettel ültette a roppant bonyolult,

kifinomult elemzőkészséget és fejlett intelligenciát igénylő darabot” színpadra, „mintha világléteében Gombrowiczot rendezett volna”. „Fölfogása szuverén és hű egyszerre. A lényeges részeket kiemeli, a lényegteleneket viszont homályban hagyja, miként annak a lámpának a fénye, amely előadás közben hol ezt, hol azt a pontját világítja meg a színpadnak, attól függően, hogy hol támad életre.” (ORAVECZ)

„Az előadás úgy lényegíti sajátjává a színházban Gombrowicz óta kikísérletezett »Formákat«, mintha azok a pályakezdő rendező elsődleges élményei volnának.” (BELLIA) Egy másik kritikus a rendezői munka kapcsán elsősorban Ács János felkészültségét emeli ki: „úgy álmodta színpadra az *Esküvőt*, hogy érződött: a darab beható ismeretén túl, háttérinformációként, a rendező tudatában él a drámatörténeti előzmény, mindaz, amivel a szerző kapcsolódik az elődökhöz és a kortársakhoz. Ez nem került hivalkodóan az előtérbe, csak éppen az a könnyedség árukkodott róla, ami csak azoknak a sajátja, akik sokkal többet tudnak témájukról, mint amit közölnek. S ez nemcsak a rendezőre vonatkozik, hanem az egész társulatra is.” (NÁNAY)

Más is kiemeli azt, hogy Ács János „igen figyelmesen olvasta a darabot”, majd kifejti, hogy a rendező „fölfedezi azt az érzelmi töltést a darabban, ami sajátos helyet biztosít az *Esküvő*nek Gombrowicz életművében. Fölfedezi magát az író Henrykben. Nincs ebben semmi erőltettség, hisz Gombrowicz darabja végső soron személyes vallomás. Az impozáns ebben az előadásban nem is az önéletrajzi jelleg megeléje (hisz egy az egyben ez ki sem derül), hanem hogy a dráma egymásra épülő rétegei oly áttetszővé válnak, hogy minden nehézség nélkül eljutunk ehhez a személyes-emocionális maghoz. S ez már több is, mint impozáns: amit látunk, úgy érint meg, mint élet. Amennyiben az álom maga is élet.” (PÁLYI 1979 6.)

„Mindvégig komor lendület viszi az előadást – jegyzi meg az egyik kritikus –, kissé komorabb is a kellenél”. Mert szerinte „a rendezőben egyelőre több az indulat, mint a humor, és szereplőiben is ezt szabadítja fel.” Pedig „az *Esküvő* tragikumában több a komikum, a bohózat fájdalma”. (MÉSZÁROS) Ezt más is hasonlóképp látja: „Ez a Henryk – és a világ körülötte – kevésbé bohózati, mint az eredetiben, és történelemfilozófiáját tekintve a legkevésbé cinikus. (Gombrowicz önmagát nevezte egy helyen cinikusnak.) Ács visszafog valamit a groteszkból és a paródiából. Nem a történelmi determinizmus hideg szele csap ki a színpadról, hanem annak a fiatalembernek az őszinte vágya az önmegvalósításra, aki elutasítja a készen kapott elveket, hiteket, hogy hányaveti tartással, de gyermekien romlatlan, szinte romantikus tisztasággal intézze a közönséghez Gombrowicz *Hamlet*-parafrazisát: »Elég volt már az Istenekből! Embert nekem / Legyen, mint én, éretlen, zavaros, / Befejezetlen, sötét és homályos, / Én táncra kérem! Játsszunk! Érte harcolok, / Előtte színészkedem! Övé a hálám!«” (KOLTAI) „Őt gyilkolom, őt szeretem, benne a hazám. Ő szül engem újra, újjá, belőle növekedtem” – fejezi be az idézet⁹ egy másik kritika, utalva arra is, hogy Henryk a közönséggel szemben mondja el mindezt. Azaz „szava akár egy színház ars poeticája lehetne. Mostantól a kaposvári színházé is.” (BOGÁCSI)

9 Az utolsó másfél mondat helyett így fejeződik be Spiró György kötetben kiadott fordításában az idézet: „általa teremtdőm újra, újjá, belőlem növedvén, / Én magam esketem magam az Ember templomában.” (GOMBROWICZ 161.)

Színészi játék

Ács János „rendezői felfogás[a] persze szükségképpen sokat vár el a színészekről”, jegyzi meg az egyik kritika, „elsősorban ugyanis nekik kell megvalósítaniuk a pillanatról pillanatra való stílári lebegést. De éppen az álom és valóság, a jelképeség és a realitás kiegyenlítéséből következően emberi tartalommal, jellemmel is fel kellett ruházniuk a figurákat.” (Z. L.)

Egy másik kritikus arra világít rá, hogy a Gombrowicz-darab teatralitása olyan színészi játékmódot igényel, mely a magyar színpadokon nem elterjedt: „a Gombrowicz-féle dialógus nem hagyományos színpadi párbeszéd. Nem a kommunikáció a lényege, nem a társalgás, nem a vita, nem a gondolatok és érzések cseréje. A Gombrowicz-dialógust bizonyos automatizmus irányítja, ezért oly fontos benne a zene és a ritmika.” (PÁLYI 1979 7.) A zene kapcsán hozzátesszi, hogy „zene kevés van (Márta István nevéhez fűződik), a kaposvári *Esküvő* a színészi hangnem tónusváltásaira van komponálva.” (PÁLYI 1979 6.) Majd így folytatja az előző gondolatmenetet: „A cselekmény és az alakok a nyelvből születnek, a szavak által élnek és egymásba fonódnak. Akár az álomban. A legszívesebben azt mondanám, valamiféle *alkalmazott színészetre* van itt szükség: hogy a színész részese legyen a dráma (az álom) teremtető automatizmusának, s onnan »belülről« kezdjen élni. Teljes életet, teljes egyéniséggel, de nem az ébrenlét lélektani motivációja szerint, hanem az álom »mélylélektanával.«” (PÁLYI 1979 7.)

Az egyik kritikus Ács János „felfűtött, energikus színészvezetéséről” ír. (MÉSZÁROS) Ennek megfelelően egy másik kritikus úgy jellemzi „Balkay Géza magával ragadó, mindenben meggyőző Henrykjét”, hogy „szinte nincs szenvedély, amit ne élne meg a hős”. „Felajzott, pattanásig feszült idegekkel veti magát veszedelmes világába.” (BOGÁCSI) „Ennek a pályakezdő színésznek minden idegszálával köze van a szerephez – folytatja MÉSZÁROS –, jelenlétének intenzitása, tempóváltásainak feszültsége uralja a színpadot és az előadást; rajta áll, hogy Ács következetesen meg tudja mutatni az *Esküvő* (álom)világának katasztrofáját.” „Balkay Géza Henrykje kivételes alakítás, félelmetes érzékenységgel szenved meg saját gondolatai csábításának hatalmát, azt a delejes vonzást, amellyel egymás nyomába lépő szavakban és gesztusokban feltoluló elméletei kiváltják önnön tetteit. Amit Gombrowicz »a forma drámájának« nevez, vagyis az istenné válás vágya és az alaktalansághoz húzó ösztön konfliktusa – nála személyes drámává lesz.” „Balkay Henrykjében az a lenyűgöző, hogy mindez egyetlen pillanatra sem tétel vagy filozófia, hanem játék, igazi színház, elvarázsoltság.” (PÁLYI 1979 7.)

Ascher Tamás így emlékezett vissza: Balkay Géza „legfontosabb szerepe Kaposváron Gombrowicz *Esküvőjének* Henrykje [volt]. Hamleti súlyú figura a visszatérő fiatal katoná, aki a valóság és a látomások határmezsgyéjén él. Ács János rendezése reveláció volt, gyönyörű, szürrealis, költői előadás, a közönség egy része számára nehezen befogadható színházi nyelven szólt. De akik végig kitartottak, megrendülten ünnepezték Balkay három felvonáson át nem csillapuló zaklatott, vallomások intenzitását, amellyel egy személyiség útjának ezernyi stációját járta be.” (KÖVÁRI)

„Rajhona Ádám, aki az Apát játssza, alighanem a kaposvári társulat egyik leg tudatosabb színésze. Pontosan érti, mi történik a figurával.” (PÁLYI 1979 6.) Alakítása „azért telitalálat, mert tökéletesen érzékeli e borotvaél-pontosságú játék szabályait”, amely „a hihető és a hihetetlen, a valóságos és az irracionális” között zajlik. Ezen a szűk határon egyensúlyozva

teremt a színész hiteles figurát. Látszatra ez a szerepelemzés a realista játéktílus jegyeit mutatja, de a figura „egész lényén érződik az irracionálisnak, a sejtelmesnek, a bizonytalanul valami furcsa keveréke.” „Rajhona kitűnően érti Gombrowicz stílusát. Tökéletesen beszéli a gombrowicz nyelvét, amely öntörvényűen ékeli az értelmes közé az értelmetlent, a kimondható helyére a kimondhatatlant. Rajhona alakítása a kaposváriak nagyszerű előadásában a bizarrnak, az abszurdnak és a reálisnak egyéni ötvözete.” (ÉZSIÁS)

„Romboló erejű Lukács Andor a Részeg alakjában, ismét energikussággal és erőszakossággal, süvítő, rekedtes szavakkal készít jellemképet, nélkülözi azonban az alattomoság, a törleszkedés és a kaméleon-természetnek azokat a színeit, amelyek e rebellist Henryk egyik hasonmásává, rosszabbik énjévé teszik.” (BOGÁCSI) Lukács „démonian kihívó a részeg »Lady Macbeth-i« szerepében” (KOLTAI), „vésztől erővel testesíti meg mindazt a fenyegetést, amely a mindent elvesztett emberből árad”. (Z. L.)

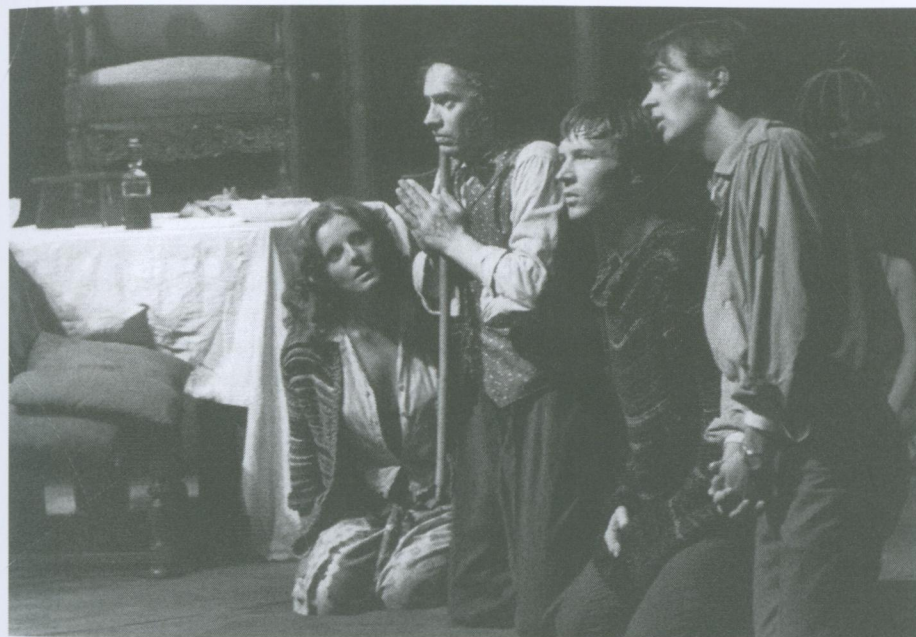
„Mihályi Győző ezúttal is keresetlen személyiséggel tűnik ki.” (MÉSZÁROS) „Władzio szerepében végtelenül melegszívű, megnyugtató, szelíd, így néma áldozatvállalása nemcsak mártírium, hanem megváltás is.” (BOGÁCSI) „Tóth Éva kevés szövegű, de sok színpadi jelenléte igénylő szerepében szinte csak arcjátékkal, mosolyokkal is érzékeltetni tudja a kocsmái szájha idétlen kacérkodása mögött egy-egy pillanatra felderengő emberséget, a talán valaha valóban volt szerelmet, mint királyi menyasszony viszont teljesen kiüresedik, a többiek törekvéseinek pusztá tárgyává lesz – s éppen ezzel találja el igazán a szükséges kettősséget.” (Z. L.)

Az előadás fogadtatása

„Kaposvárott ezúttal is jó együtttest látunk a színpadon, s igazi színházi esemény tanúi lehetünk. Sőt, ennél több is történik. Sikerült egy első benyomásra talán furcsának és távolinak tűnő, rendhagyó írói-színházi világot eljuttatni a magyar nézőkhöz. Utólag elmondható: az *Esküvő* műsorra tűzése kockázatos vállalkozás volt. De megérté” – összegzi az előadást az egyik elemzés. (PÁLYI 1979 7.) Egy másik kritikus is a mai magyar színház előremutató eredményeként értékeli a produkciót. (MÉSZÁROS)

Forgách András nekrológjában úgy emlékszik vissza az *Esküvő*-re, mint a *Szöveg és Zenét* követő újabb csodára: „Lekéstem a második részt – meséli –, mert a szünetben Petri [György] barátom csöndesen elszenderedett a főrendezői szobában, és a díványra kellett fektetnem. Nem volt könnyű művelet. Aztán visszasiettem a színházterembe, ahol a színpadon, foghíjas nézőtér előtt az álom és szürrealitás hidegfejtű nagymestere találkozott a gyermekkori szorongások és látomások forrófejtű nagymesterével. Balkay Géza Ács Jánossal. Vannak ilyen nagy találkozások, amelyek csak nagyon jelentős (tragikus) színészek és nagyon jelentős (tragikus) rendezők között esnek meg, amelyek a két tragédiából, a két szellem közösségből, az önpusztító szenvedélyek sűrűjéből remekműveket alkotnak a színpadon. Felvételekről ezt alig lehet rekonstruálni. A mulandóság remekművei, az élő szellem, a daimón süvöltését érezni ilyenkor a nézőtérén, utána az ember meg van zavarodva.” (FORGÁCH)

Az előadás korabeli fogadtatásában azonban határozottan jelen voltak a kételkedő hangok is: „Jó, hogy a magyar színház az elmúlt évben, főleg a fiatal rendezőnemzedék jóvoltából, törlesztette adósságát a 20. századi lengyel drámával szemben, s ezzel kitárta



Tóth Éva (*Mania*), Rajhona Ádám (*Ignacy*), Balkay Géza (*Henryk*) és Mihályi Győző (*Władzio*)

ablakait egy másik, eddig ismeretlen színpadi világra. De kétséges, hogy ettől az ablaknyitástól a magyar színház a megváltottság állapotába kerül; pontosabban hogy ettől kerül a megváltottság állapotába.” (FENCSEK)

A kaposvári társulat budapesti vendégjátéka kapcsán jelenti ki ezt a kritikus, miközben magáról a produkcióról elismerően beszél: „Ács ízlése és igényessége stílusában, hangulatában olyan előadást produkált, amely Európa bármely jobb társulatának is becsületére válnék.” Ugyanakkor kételkedik abban, hogy a színháznézők egészét jellemzi-e a „négy estén át tömör falanxot alkotó embertömeg”, amely a kaposváriak budapesti vendégjátékán megjelent, s akiken „kellett áttörnie magát a jeggyel bíró szerencsésnek”. „Bármilyen rokonszenves a remek társulatnak – főleg fiatal értelmiségiekből álló – fogékony és intelligens, filozófiailag-esztétikailag felkészült szurkolótábora, azért nem biztos, hogy ők és csak ők a jövő közönsége.”

A kételyt alátámasztja, hogy a rendkívül elismerő kritikai visszhang ellenére a helyi közönséget igencsak megosztotta az előadás. „Kaposváron még kevesebben voltak a Gombrowicz-értők, és talán még a kötelező előadásokat sem lehetett volna megtartani a Budapestről és más városokból érkező színházrajongók nélkül” – mondja Babarczy László, a kaposvári színház akkori igazgatója. (MIHÁLYI 486.) Az ellentmondásos kaposvári fogadtatásról Ács János is beszélt: „Hiába próbáltunk fantasztikusan, az előadás óriási bukás volt Kaposváron. Rendkívül kevés ember nézte meg. Két szünet volt, és a szünetekben elmentek az emberek. Mert tényleg annyira különleges volt, hogy nem értették. A színészek kitartottak. Bérletes előadás volt, tehát végig kellett játszani, végig kellett élni, hogy fél házzal, negyed házzal ment – ez tény.” Az évad végi fővárosi vendég-

játékról pedig ezt mondja: „Kétszer ment a Nemzetiben. Ez nekem különleges élmény volt, hiszen korábban ott voltam stúdiós. Fantasztikus volt, ahogy a műszak megismert, és teljesen oda-vissza volt, hogy egy volt tanítványuk rendezését adják. Ott különleges siker volt mind a kétszer, mert a budapesti nézők beleláttak valamit, amit Kaposváron nem láttak bele. Mint később kiderült, Pesten a főszereplőt – akit Rajhona alakított az apa szerepében – Kádár személyével azonosították, mert Gombrowicz darabjában egy szegény iparos emberből király lesz. Így kifejezetten politikai siker lett, miközben Kaposváron bukás volt.” (EÖRSI) Először fordult elő Ács János rendezésével – de nem utójára –, hogy az áthallásos befogadásmód politikai jelentést tulajdonít neki, miközben az alkotói szándék távol állt ettől.

Máshol ezt mondja a rendező: az *Esküvő* Kaposvárott „mindössze tizenhétszer ment, fél házakkal. Bár különös hangulat övezte. Az utcákon kis plakátok jelentek meg, kézzel írott szöveggel. Az egyiket el is tettem: Aki nem szereti az *Esküvőt*, az egy rohadt kispolgár. Éljen a színház!” (BOGÁCSI 1991 73.)

A közönség jelentős részének elutasítása derül ki a *Somogyi Néplap* beszámolójából is, amely szerint a nézőtér harmada kiürült, s „a helyükön maradtak aktív része sem képes ünnepléssé túpírozni a tapsot”. Az írás szerint „a kaposvári színház négy-öt évad óta először került a nem is annyira elméleti, mint morális dilemma elé: közönség- vagy szakmai siker részese óhajta-e lenni.” Majd azt is kijelenti, hogy a „sokkot” elsősorban az okozza, hogy az *Esküvőt* nem stúdió színpadon, hanem a nagyszínpadon mutatták be, és bizony „a Gombrowicz-premier készületlenül érte a bérletezett előadások nézőit”. (LESKÓ)

A kaposvári színház zalaegerszegi vendégszínházán a helyi sajtó beszámolója szerint a megyeszékhelyi közönséget is fölkészületlenül érte ez a Gombrowicz-darab. „Sokakat elkedvetlenített, másokat kiábrándított, egyeseket viszont sokkolt a produkció: a keddi bemutató végére megmaradt talán fél ház mindenesetre nagy tapsal honorálta a látottakat.” Az utóbbi elsősorban a társulat teljesítményének szólt: „Ács János f. h. vezetésével ugyanis átlagon felüli játékot nyújtott a társulat, már-már szinte életet lehelt Gombrowicz kevésbé közérdekű és aktuális víziójába.” „Másfelől a nézők kivonulása” „a darab idegenségét, másféle értékrendjét fogadta”. (T. A.)

A darab értékrendjében furcsa módon a két megyei lap-újságírója szinte szó szerint ugyanazt a tendenciát véli felfedezni. „Kaposváron a reménytelenség színháza valósul meg az idei évadban” – írja LESKÓ László, és ezt több bemutató felsorolásával próbálja meg igazolni. Zalaegerszegi kollégája viszont azt kérdezi, hogy minek szólt a nézők kivonulása. És meg is válaszolja kérdését: „a színház témaválasztásának, a reményvesztettséget újabban tendenciává fejlesztett bemutatóknak, s erre – hasonló hazai fogadtatás ismeretében – most már fel kell figyelnie a somogyi színház illetékeseinek is.” (T. A.)

Az „illetékesek” – egészen a legfelsőbb körökig – fel is figyeltek az előadásra. Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes – a kultúrpolitikát irányító Aczél György miniszteriumba kihelyezett embere – személyesen utazott le Kaposvárra ellenőrizni az *Esküvőt*. A színházvezetés igyekezett meggyőzni őt, hogy nincs semmi baj az előadással. „Én is érzékelttem a feszültséget” – emlékezik vissza a látogatásra Ács János. „Fogadás volt, isteni szendvicsekkel, italokkal. Fogyasztott sokat az az ember, ivott, de jól ivott, lassan azért berúgott, s egyre agresszívebb lett. Odaintett engem, mint egy csicskást: mondjam el neki, hogy miről szól az *Esküvő*? Mert ő nem érti, minek ilyen bemutadni egyáltalán. Mindenki

állt, állt, valamit kellett mondani. Azt böktém ki: maga felemeli a hangját, én meg, fiatal ember vagyok, hallgatom, úgy teszünk, mintha kulturáltan beszélgetnénk, miközben tudjuk, mennyien néznek minket, s egyikünk sem képes természetesen viselkedni – valami ilyesmiről szól ez a játék.” (BOGÁCSI 1981 73.)

Az *Esküvő*ből végül nem lett botrány. Ez derül ki abból, ahogyan a helyileg illetékes Somogy megyei Tanács Végrehajtó Bizottsága foglalkozott az előadás ügyével. A testület 1979 júniusában a kaposvári színház helyzetét tárgyalta. De az ülésről beszámoló újságcikk csak annyit említ, hogy az *Esküvő* erősen megosztotta a közönséget, mégis „esténként több néző látta, mint korábbi évadokban az *Ördögöket*,¹⁰ a *Jelenetek Rákóczi életéből* címűt,¹¹ vagy a *Homburg herceget*.¹²” Hasonlóképp beszélt Dr. Balassa Tibor, a megyei tanács elnökhelyettese is, aki szintén „szólt a sokat vitatott *Esküvő*-bemutatóról”, de szerinte például „az *Augusztusi vasárnap*”¹³ még kevésbé talált utat a közönséghez”. De Troszt Tibor, a megyei tanács osztályvezető-helyettese sietett leszögezni, hogy „a nézőszám csökkenése ellenére a kaposvári nézők érdeklődnek a színház iránt”, „a szakigazgatási szerv [pedig] folyamatosnak értékeli a [színház] munk[á]ját”.¹⁴

Kézirat nem ég el?

A botrány ugyan elmaradt az *Esküvő* hivatalos fogadtatásában, de a rosszalló kultúrpolitika mégis maradandó nyomott hagyott az előadás utóéletében. Pontosabban a hiányt hagyta maga után, hogy nem maradt látható lenyomata Ács első kőszínházi rendezésének.

Az előadásról ugyanis készült tévéfelvétel, amit azonban a Magyar Televízió nem adott le, sőt később maga a felvett anyag is megsemmisült. Ennek történetét Ács János így mesélte el: „Amikor a legelső darabomat, Gombrowicz *Esküvőjét* rendeztem, azt fölvevők három kamerával, átvilágítva, és vártuk, hogy mikor adják le. Eltelt egy év, két év, három év. [Babarczy] Laci azt mondja, hogy menjek már fel X elvtárhoz, kérdezzem már meg, hogy le akarja adni, vagy nem, vagy mi a faszom. És akkor fölmentem hozzá, ez az ember mindent tudott rólam, többek között azt is, hogy latin–magyar szakos voltam az egyetemen. Latin idézetekkel bombázott – egy állat volt. Kérdeztem tőle, hogy mondja már meg, hogy le fogják adni, vagy nem fogják leadni a felvételt. Az egy nagyon szép előadás volt, nagyon különleges előadás volt, egy nagyon megosztó előadás volt. Na, és akkor azt mondja ez az ember: »Na, Ács elvtárs, hány csatorna van Magyarországon? – Mondom, egy. – Ha húsz csatorna lenne, akkor se adnám le. A viszontlátásra.« Visszamentem, mondtam a Lacinak, ez nem fog menni. A Laci káromkodott, szentséget.

A rendszerváltás után, '89-ben vidéken elkezdtek megalakulni a helyi tévék. De nem volt nyersanyaguk. Gépeik a Soros ösztöndíj miatt voltak, de nem volt nyersanyag, VHS

¹⁰ Dosztojevskij regényének Andrzej Wajda készítette adaptációját Ascher Tamás állította színpadra 1975 januárjában.

¹¹ Vekerdy Tamás darabját Ascher Tamás rendezte 1974 novemberében.

¹² Kleist drámáját Zsámbéki Gábor rendezte 1973 márciusában.

¹³ Hrubin darabját Gazdag Gyula rendezte 1979 márciusában.

¹⁴ A színház munkájáról tárgyaltak. *Somogyi Néplap* 1979. június 13.

kazetta, amire felvegyék az anyagot. Akkor azt mondta a magyar királyi televízió, hogy akkor a régi kazettákat adjuk oda, és rá lehet játszani. Tudtuk, hogy egy csomó felvett anyag van ott, amit nem adtak le. Na, egyszer csak fölhev egy fiatal, suttogó lányhang.

– Itt vagyok a tévé adattárában, biztos tetszik rám emlékezni, szerepeltem a Genet *Balkonjában* – amit betiltottak –, az egyik forradalmár lány voltam.

– Igen, emlékszem. És?

– Megtaláltam az *Esküvő*nek a példányát, itt van két kazettán. Mit csináljak vele?

– Édesem, fogja meg, és vigye ki.

– De hát azt nem lehet, alá kell írni egy papírt.

– Hát akkor írjon alá egy papírt! (Tudod, akkor minden olyan képlekeny volt.)

– De nem merem.

– Hát miért nem meri? Akkor odamegyek kerékpárral a tévé elé, beszélgetünk, és maga odaadja nekem.

Ez egy archivált, érdekes anyag. De nem merte kihozni. Akkor föl hívtam a Sándor Palikát, elmeséltem neki ezt a sztorit – a Pali egy hatalmas úr volt –, és föl hívtam az összes leendő, kialakulófélben lévő vidéki tévéstudiósokat, hogy legalább minden onnan jövő anyagba nézzenek bele, és ha azt látják, hogy egy függöny fölmege, azt tegyék félre. Ilyen mezőgazdasági beszámolók, híradók voltak. De mondjuk egy élő színi előadást... De elkéstek. Pécssett vettek fel rá valamit, és kész. Bulgakovnak nincsen igaza, mert nemhogy a kézirat nem ég el, de a kazettára is rá lehet másolni valami mást.” (EÖRSI)

WITOLD GOMBROWICZ: ESKÜVŐ

Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Fordító:	Spiró György
Zeneszerző:	Márta István
Díszlettervező:	Donáth Péter
Jelmeztervező:	Vágó Nelly m. v.
Rendező:	Ács János fh.
Szereplők:	Rajhona Ádám (Ignacy), Czako Klára (Katarzyna), Balkay Géza (Henryk), Mihályi Győző (Władzio), Tóth Éva (Mania), Lukáts Andor (Részeg), Kiss Jenő (Kancellár), ifj. Mucsi Sándor (Első részeg és méltóságos áruló), Stettner Ottó (Második részeg és méltóságos áruló), Krum Ádám (Harmadik részeg és méltóságos áruló), továbbá: Kaskó Erzsébet, Tolnai Tóth Krisztina, Szalay Andrea, Dani Lajos, Guttin András, Hunyadkürti György, Kéméndy Zoltán, Somló Ferenc, Stella Attila

Bemutató: 1979. február 23.

FORRÁSOK:

BELIA Anna: Esküvő. Kaposvári Csiky Gergely Színház. *Tükör* 1979. március 18.

BIKÁCSY Gergely: Gombrowicz Magyarországon. *Beszélő* 1993. 23. sz. 30–31.

BOGÁCSI Erzsébet (1979): Esküvő. Gombrowicz-bemutató a kaposvári Csiky Gergely Színházban. *Magyar Nemzet* 1979. március 10.

BOGÁCSI Erzsébet (1981): Színház vagy tündérlak. Beszélgetés Ács Jánossal. *Magyar Nemzet* 1981. április 29.

EÖRSI László: Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.

ÉZSIÁS Erzsébet: Az apa: Rajhona Ádám. *Színház* 1979. 5. sz. 21–22.

FENCsik Flóra: A kaposváriak Budapesten. Candide, Esküvő, Bíbor sziget. *Esti Hírlap* 1979. június 22.

FORGÁCH András: Jani. *Litera.hu* 2015. július 24. <http://www.litera.hu/hirek/acs-75355> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)

FORGÁCS (sic) András: Á. J. átváltozásai. *Mozgó Világ* 1980. 8. sz. 53–65.

GOMBROWICZ: *Esküvő*. Fordította: Spiró György. In Witold Gombrowicz: *Drámák*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 71–176.

KERÉNYI Grácia: „Operett” a Vígyszínházban. *Színház* 1979. 2. sz. 15–18.

KOECHER-HENSEL Agnieszka – KURAS, Marzena: Witold Gombrowicz színháza. <https://nemzetiszinhas.hu/hirek/2014/09/witold-gombrowicz-szinhasa-kiallitas> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)

KOLTAI Tamás: Gombrowicz színműve a kaposvári Csiky Gergely Színházban. *Népszabadság* 1979. március 28.

KÖVÁRI Orsolya: Elvesztett ember. Ascher Tamás Balkay Gézáról. *Kritika* 2006. 5. sz. 8–9.

LESKÓ László: Lidércnyomás. Gombrowicz: Esküvő. *Somogyi Néplap* 1979. február 25.

MÉSZÁROS Tamás: A teória fogságában. Gombrowicz Esküvője Kaposvárott. *Magyar Hírlap* 1979. március 25.

MIHÁLYI Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984.

NÁNAY István: Lengyel dráma – magyar színház. *Színház* 1979. 6. sz. 14–20.

ORAVECZ Imre: A formák hatalma. *Film Színház Muzsika* 1979. március 17.

PÁLFALVI Lajos: Írószökevény Argentínában (Witold Gombrowicz: Napló [1953–1956]) *Magyar Narancs* 2000. 51. sz.

PÁLYI András (1994): Gombrowicz – a visszatérő hullám *Színház* 1994. 8. sz. 2–6.

PÁLYI András (1979): „Hol is vagyunk tulajdonképpen?” Gombrowicz Esküvője Kaposvárott. *Színház* 1979. 5. sz. 1–7.

T. A.: Álom, amiből nincs ébredés. *Zalai Hírlap* 1979. április 26.

Z. L.: Gombrowicz: Esküvő. *Kritika* 1976. 6. sz.

„CSAK EGY KICSIT TÖBB”

Az Esküvőt követően – még végzős főiskolásként – Ács János olyan darabot állított színpadra, amelyet a közönség nagy része ismert, sőt várt is a színháztól. A Csárdáskirálynő színrevitelét a rendező afféle stúdiumként fogta fel. Az 1979 októberében bemutatott előadás nemcsak szakmai, hanem közönségsikert is aratott.

Ács János, aki amatőr és főiskolai munkáival a létező színház ellen lázadt, majd bemutatkozó hivatásos színházi rendezésével, az *Esküvővel* határozott kézzel vázolta fel egy másfajta színház lehetőségét, a következő kaposvári munkájával egyértelműen a létező színházzal került szoros kapcsolatba. A rendező, aki eddig olyan műveket vitt színpadra, amelyek jobbára ismeretlenek voltak a hazai nézők előtt, most olyan darabot rendezett, amelyet a magyar közönség talán legjobban várt a színháztól. Hisz a hazai repertoárnak – a hagyományoknak megfelelően – továbbra is az operett jelentette az egyik tartópillérét, és ebben a *Csárdáskirálynő*nek mindig is kitüntetett szerepe volt. Egy 60-as években készített statisztika szerint a nézők 51,6 százaléka tette az első helyre a *Csárdáskirálynőt* a tíz „legjobban tetsző” színmű felsorolásakor. (FÖLDES)

Az ellentmondás, hogy az új darabokat és új formákat kereső rendező az egyik legkonvencionálisabb repertoárdarabbal dolgozik, csak úgy oldható fel, ha stúdiumként fogja fel a feladatát. És Ács János nyilatkozatából ez is derül ki. „A *Csárdáskirálynő* alkalmával az operettformát akartam birtokba venni” – mondja egy interjújában. Sőt az ezután következő munkáiról is hasonló szellemben beszél: „Az *Átváltozások* színrevitelekor a félreszólások technikája foglalkoztatott. A *Szentivánéji álomban* pedig az izgatott, hogy lehet a színpadon valaki láthatatlan, holott látható. Engem a szakma érdekel. Még négy-öt évig a tulajdon tanítványom leszek.” (BOGÁCSI) Ács egyfajta önképzésként (is) fogta fel a színházi rendezést, amely kiegészítheti azokat a szakmai ismereteket, amelyeket a főiskolán – a jelek szerint – csak részlegesen sajátított el.

Erről beszélt is egyszer Ács János, hogy mennyire tanulásként élte meg az első kaposvári időszakot: „Ádám Ottó tanítványa voltam, és nem tudtam például, hogy mi az, hogy vasfüggöny. Egy csomó kifejezést nem tudtam, mert Ottót csak az emberi lélek, az elemzés, az analízis érdekelte, de azt, hogy a gyakorlatban egy próbát hogy kell levezetni, azt nem tanította meg. Arról halvány gőzöm sem volt. Engem Kaposvárott Gazdag Gyuszi tanított meg például arra, hogy hogyan kell világítani, mert világítani egyáltalán nem tudtam.” (EÖRSI)



A harmadik felvonás fináléja

E tanulási folyamat része volt a *Csárdáskirálynő* is. „Ács bizonyítani akarta, hogy nemcsak ezoterikus darabokat tud rendezni vájtfüllűek számára, hanem operettrendezőként is állja a versenyt” – mondta Babarczy László, a kaposvári színház akkori igazgatója. „Ezért választotta következő rendezésének a *Csárdáskirálynőt*, amivel – igazi bravúr! – egyszerre aratott sikert a nagyközönség és a szakma körében.” (MIHÁLYI 486.)

Kálmán Imre osztrák librettistákkal írt operettjét 1915-ben mutatták be Bécsben, majd Gábor Andor fordításában 1916 novemberében Pesten a Király Színházban is színre került. 1917 júniusáig kétszázötven előadásban ment en suite a darab, 1918 januárjában pedig már a háromezredik előadását tartották. (TAKÁCS) A mai közönség azonban nem ezt az eredeti *Csárdáskirálynőt* ismeri, hanem annak Békeffy István és Kellér Dezső által átdolgozott verzióját, amely 1954-ben a Fővárosi Operettszínház számára készült. Ezt a változatot tíz év alatt nyolcszázszor játszották. (Az átdolgozás fő célja az volt, hogy Honthy Hanna számára – aki az életkora miatt már nem lehetett a primadonna, Szilvia – megnöveljék a bonviván, Edwin mamájának, Cecéliának a szerepét.) Miközben tartott a Fővárosi Operettszínház Szinetár Miklós rendezte előadásának sikerszériája, vidéken is folyamatosan műsoron tartották a darabot, minden évadban volt három-négy új bemutatója. 1969-től új rendezésben (Vámos László) játszották tovább az Operettszínházban is a darabot, és folytatódott a vidéki bemutatószéria is. Bár a 70-es években határozottan ritkultak a premierek, de az 1979/80-as évadban például két új bemutatója is volt a darabnak: Pécsen Kazán István, Kaposvárott Ács János rendezésében.

Az operett mint dráma

Bár Kaposvár neve a 70-es években egyértelműen összefonódott az új színházi törekvésekkel, itt is rendszeresen színre kerültek operettek, illetve zenés darabok, mert a közönség

elvárásait nem lehetett semmi-be venni. Kaposvárott azonban ezekhez a szórakoztató darabokhoz is sajátos, egyéni, többnyire az iróniával jellemezhető rendezői-színészi közelítésmódot alakítottak ki.

Az operett újraértelmezését jelentő sorozatot Ascher Tamás 1976-os rendezése indította el. Az *Állami Áruház* egy 50-es évekbeli „termelési operett” volt, amely annak idején nemcsak színházban, de filmen is hatalmas sikert aratott. Húsz év múlva „Kaposváron mindez átszíneződött attól, hogy minden egyes pillanatot, a komikusait is, halálisan komolyan vettek, ezáltal minden szituáció egy kicsit túlhajtottá, karikírozottá, idézőjelessé vált, illetve attól, hogy hol a háttérben, hol a színpad két szélén vagy az előszínpadon tűnt fel, nézelődött, figyelt, várakozott két ávós egyenruhás személy, s nemcsak a színpadot, de a nézőteret is szemmel tartotta. Közvetlenül nem avatkoztak a cselekmény menetébe, de jelenlétük fenyegető felhangot adott a vidámságnak, a szerelemnek, mindennek. Operettország vagyunk, vidám barakk, sugallta kimondatlanul is az előadás. Aki csak szórakozni akart, tehette, aki többet, mélyebbet várt a színháztól, ezt az élményt is megkapta.” (NÁRAY) Hasonló szellemben készült a *Sybill*¹ (szintén Ascher rendezésében), illetve a *Piros bugyelláris*² és a *Mágnás Miska*³ is (Szőke István rendezésében).

Mindez Kaposvárott a nézők egy részében kialakított valamiféle elvárást a műfajjal szemben. Így a *Csárdáskirálynő* kapcsán is „azt vártuk, hogy – mint a színház jó hagyományai sejtetni engedték – paródiaparádét kapunk a körülbelül kétezer szériás operett-színházi műből. (Szőke István, Ascher Tamás korábbi munkálkodása, illetve Gothár Péter tavalyi *Nebáncsvirág*-rendezése kapcsán⁴)” – írja egy helyi kritika. (LESKÓ)

1 Jacobi Viktor operettjének kaposvári bemutatóját 1978 áprilisában tartották.

2 Csepreghy Ferenc népszínműve 1977 januárjában került színre Kaposvárott.

3 Szirmai Albert operettjét 1977 októberében mutatták be Kaposvárott.

4 Hervé operettjének 1978 októberében volt a kaposvári bemutatója.



Stettner Ottó (Miska) és Olsavszky Éva (Cecília)



Stettner Ottó (Miska) és Nagy Anikó (Szilvia)

Ács János azonban más utat választott. „Nem az operett leleplezésére, a mögötte álló valóság megmutatására, így az érzelmes álmvilág ki-gúnyolására, szatirikus lemez-telenítésére törekszik” – írja a rendező egyik korabeli kritikusa. (ZAPPE) Egy másik szerint viszont „első pillanatra meg-fejthetetlen” „az a tény, hogy Kaposváron igazi operettet játszanak, amely nagy közönség-sikert arat, és egyben esztétikai élményt szerez”. „Ha az előadás előtt az volt a dilemmánk, hogy féltjük a közönség ízlését az operettől, és mégis játszunk, akkor Ács rendezése után a dilemma megszűnik. De helyette föltámad egy másik: ha ez az igazi operett, akkor mi bajunk volt vele?”

Később a kritikus válaszol is az általa felvetett kérdésre: „Több más bécsi operettel együtt a *Csárdáskirálynőt* is az teszi giccsgyanússá, hogy meg-

található benne a sztoriba bújtatott nagy történelmi hazugság: a herceg és a sanzonett »minden társadalmi korlátot legyőző« diadalmas szerelme. Azzal a rafináltan áldemokratikus feloldással tetézte, hogy a herceg mamája is sanzonett volt egykor. Kézenfekvő volna elironizálni, idézőjelbe tenni ezt az »alapkönfliktust«, és így menlevelet adni az előadásnak – többé-kevésbé minden hagyományosnak mondott operett-előadás hasonló úton jár. Ács rendezése – ehhez képest »hagyományellenesen« – komolyan veszi az operett történetet, és meglepő módon az eredeti hagyományhoz való visszatérés látszik modernnek. Nincs egyetlen hülye generális vagy agyalágyult főherceg sem a színpadon, nincs tábeszes orfeumgróf és kacsázó főpincér – helyettük olyan emberek jelennek meg, akik egyrészt a múltjukkal találkoznak (Miska, Cecília, Kerekes Ferkó), másrészt most dől el a jövőjük (Edvin, Szilvia, Bóni, Stázi).” (KOLTAI)

Egy másik elemző azt hangsúlyozza, hogy Ács „mindenekelőtt abból indult ki, hogy a *Csárdáskirálynő* is színpadi mű, ebben is emberek szerepelnek, és ezek között emberi kapcsolatok, konfliktusok, vonzások és taszítások léteznek. Ezeknek az embereknek is megvan a maguk karaktere, sorsa, életrajza, sőt színpadi életük előtti élete is. Időnként prózában, időnként zenében nyilatkoznak meg, de e két megnyilatkozási forma nem üti,

hanem kiegészíti egymást, s kiegészíti az illető figurák karakterrajzát.” Ács felfogásában „a *Csárdáskirálynő* tehát: dráma. No persze nem Csehov vagy Rostand vagy Herczeg Ferenc szintjén, de azért ez a dráma is eljátszható, csacskaságaival, komolykodásaival, humorával, kis könnyes tragédiáival, néha már-már groteszk keveredéseivel, félreértéseivel. Ács ebben a közelítésben gondolta végig a *Csárdáskirálynő* meséjét, figuráit, szituációit, s az eredmény: a néző meglepetve tapasztalja, hogy ezek a figurák épkezláb emberek, hogy elfogadható érzelmeik vannak, s hogy tulajdonképpen teljesen lényegtelen, hogy mi a társadalmi rangjuk: hercegek, grófok, öreg skriblerék vagy sanzonettek, esetleg orfeumtündérek.” (TAKÁCS)

Ács drámai fölfogása szerint a fő figura Cilike-Cecília (Olsavszky Éva), „aki körül – ha már ilyen az átdolgozás – minden forog. De úgy építi fel a szituációkat körülötte, hogy emberi mélységet ad az alakjának. Megkeresi a néhol csak célzás erősségű kapcsolatokat is. Így kap sajátos hangsúlyt Cilike és Miska [Stettner Ottó] hajdani viszonya (minden bizonnyal »volt köztük valami«), így erősödik fel Feri bácsi [Rózsa Tibor] és Cilike hajdani vonzalma »a« nagy szerelemmé, így kerül egy finom kis flört érzékeltetése a szolgálattevő tábornok [ifj. Mucsi Sándor] és Cilike kapcsolatába vagy a Ferdinánd főherceg [Kiss István] és Cilike közti »barátság« igazi voltának érzékeltetésébe. És így lesz az I. felvonásban a régi változat III. felvonásából előrehozott »Hajmási Péter...« mulatozás, cigányozás helyett egy véletlenül újra összekerült hármas – Cilike, Feri, Miska – elrontott, kisiklott életének keserű felidézése. Ekkor derül ki Cilikéről, hogy mindent elérhet az életben, hercegné lehet, csillagkeresztes dáma, egy főherceg szeretője – de soha többé boldog nem lesz, mert a rang és vagyon utáni törtetés már örökre eltemette a hajdani Cilikét. Így értjük meg, hogy Feri bácsi talán épp az orfeumból – és tőle – elröppent Cilike miatt nem lett soha igazán íróvá, s hogy már nem is lesz, mert késő. S így tudjuk meg (a híres dalba beiktatott plusz strófa jóvoltából is), hogy Miskának is Cilike volt a nagy szerelme, és hogy itt tulajdonképpen egy furcsa háromszögről van szó; meg hogy a főpincéri frakk nagyon is érzékeny embert takar.” (TAKÁCS)



Nagy Anikó (Szilvia) és Serf Egyed



Csáky Eszter (Stázi)

nyéskert vagy *Az öreg hölgy látogatása*, s az operett librettistái sem azonosak Csehovval vagy Dürrenmattal? Kétségtelen. S az is, hogy Cecília-nak nincs az a drámai mögöttese, mint sorstársnőinek. Megírva nincs. De a színház pontosan ott kezdődik, hogy el tudja játszani azt, ami betű szerint nincs megírva.” (KOLTAI)

A színészek és a rendező

A *Csárdáskirálynő* esetében nagyon sok múlik a többi szerepet alakító színészen, sőt magán a szereposztáson is. Ezzel kapcsolatban az egyik kritikus azt írja, hogy Ács „egyáltalán nem tiszteli a szerepsablonokat, s nem operettszereposztás az övé. De nem is eleve perszifláló, kiforgató »ellenszereposztás«. Egyszerűen csak számba veszi a saját elképzeléseit meg a színház rendelkezésre álló erőit, és úgy szepepezt, hogy a kettő fedje egymást.

Így aztán a kaposvári *Csárdáskirálynő* már azzal is más lesz, hogy például nem bonviván játssza Edwint, hanem egy igen köznap megjelenség és nagyon szerény énekes-gő fiatalember, Medgyessy Pál; hogy az operettszabályoktól eltérően Szilvia alakítója nem szőke és dundi, hanem fekete és karcsú (Nagy Anikó), és bár jól énekel, nem akarja

Egy másik kritika is ezt a jelenetet és ezt a dalt idézi fel az előadás drámaiságának érzékeltetésére: „A Cecíliát alakító Olsavszky Éva az első felvonásbeli »Hajmási Péter...« alatti néma-jelenetben azt a fullasztó emlékek kiváltotta görcsös idegállapotot – vagyis belső drámát –, amelyet az ifjúkora boldogsága színhelyére visszatért egykori sanzonett átél. Nem hiszem, hogy valaha is meg merete volna tenni bárki a *Csárdáskirálynő*-ben, amit Olsavszky csinál. Egyrészt mert valódi drámai színésznő, másrészt mert drámában (és nem »operettben«) gondolkodó rendező kell hozzá. A hősnő pillanatnyi lelkiállapota nem különbözik attól, mint amikor Ranyevszkaja visszatér Párizsból a »gyerekszobába«, vagy Claire Zachanassian, a milliomosnő a Güllen melletti erdő tisztására, ahol fiatal lányként Ill-lel andalgott. Hogy a *Csárdáskirálynő* nem a *Cseresz-*



Jelenet a harmadik felvonásból

elhitetni, hogy operai hang.” (TAKÁCS 25–26.) Az előadás hangsúlyeltolódásai miatt jelentőségét veszti, hogy a bonviván és a primadonna csak jól, de nem éppen kiemelkedően énekel, szembejön viszont Spindler Béla és Csákányi Eszter ragyogó komikus kettőse Bóni gróf és Stázi grófnő szerepében. „Bóniban sem a grófság és a kelekótyaság dominál, hanem a rokonszenves ifjonti svihákság és sváda meg a lefegyverző szoknyapecérség” – teszi hozzá a kritikus, sőt azt is megjegyzi, hogy „Spindler Béla néhol akrobatikusan ügyes mozgású, kiválóan táncoló, kellemesen éneklő és nagyon jó humorú Bónija az előadás egyik talpköve”. (TAKÁCS 26.) „A frenetikus nagyszerű Spindler Béla például minden táncoskomikusi trükköt megcsinál” – mondja egy másik kritikus, aki szerint az is fontos, hogy „ezeket a trükköket nem egy »gyagyagróf«, hanem egy ép, egészséges, jóképű és jópofa fiatal férfi csinálja meg; a többlet annyi, hogy a könnyedség, az elegancia vagy egy akrobatikus kézenállás a széktámláról a táncoskomikusi »szerepkör« fölé emeli.” (KOLTAI)

„Spindler Béla természetes játékköröme átsugárzik a nézőterre” – olvassuk egy helyi lap kritikájában. De ugyancsak elismerést vált ki a kritikusban „Csákányi Eszter új stílusa», ez a visszafogott, mértéktartó, ugyanakkor robbanás-feszültségről árulkodó nagyszerű stílus.” (LESKÓ) „Csákányi Eszter szilfid és virgonc” (KOLTAI), az általa játszott Stázi is „inkább enyhén hiszteroid férfibolond, mint grófnő, és Miska is jobban beválik vén kujonnak és a szerelmesek összeboronálásán ügyeskedő hoppmesternek, mint orfeumpincérnek (Stettner Ottó). Egyedül Feri bácsi marad meg rezonőrnek (Ács az ő I. felvonásvégi szövegeit húzza meg a legkeményebben, de ez is az elandalodás megelőzését szolgálja). A Feri

bácsit játszó Rózsa Tibor viszont az előadás majdnem egyetlen operettszínésze (s mint ilyen, kicsit feszeng is a más színképű szereposztásban).” (TAKÁCS)

Ács rendezői felfogásából az is következik, hogy a kaposvári előadásban „a zene is csak egy – ha igen lényeges is – a különböző összetevők közül, mondhatni: első az egyenlők között. Próza, muzsika és tánc így jóval szerveesebb egységet alkot ebben az előadásban, mint azt egy operettben megszoktuk. Ács a különböző elemeket egységben látja, és úgy is jeleníti meg. Jóformán egyetlen számot, táncot sem fejez ezért úgy be, ahogy azt operettben befejezni szokás. Még a tapsokat sem várja ki; ráviszi például a »Túl az óperencián...« érzelmes befejezésére a következő jelenetet, *attacca*, s ezt a megoldást többször is alkalmazza, ha túl édesnek érzi az ízeket. Nem hagyja, hogy beleszédüljünk a romantikába. A táncokban is (koreográfus: Székely József) mindig található egy kis fanyarság, s mindig előbb zárul a jelenet, mint hogy a néző már pusztá produkcióként, önálló-független betétként nézné a táncot.” (TAKÁCS 25.)

„A rendező szerint a zenének és a koreográfiának éppúgy tartalmaznia kell a dráma kibontott, felfejtett összefüggéseit, mint ahogy a dráma csak ezen a talajon sarjadhatsz. Fontos tehát, hogy klasszikusan felismerhető legyen minden karakter, hogy három felvonásban finoman kihegyezett álzáratok vezessenek a beteljesülésig. Hogy a díszletek – az éjszakai lokál, a bécsi palota, a gyógyvizű üdülőváros – mind megfeleljenek egy meglepetésekre, eleganciára, gazdagságra szomjazó, mesét kívánó néző képzeletének: különben nem operett az operett.” (FORGÁCS)

Ehhez egy másik kritikus hozzáteszi, hogy „Ács János színpadán semmi sem lötyög, egyetlen beállítás, egyetlen tánc sem kelti azt a benyomást, mintha az operettjátszás kelléktárából csak éppen elővették, némileg talán leporolták volna. A legelkoptatottabb dallamok, a legtöbbet ismételt jelenetek, az unalomig ismert poénok is eredetinek hatnak, mert úgy játsszák, mintha valóban újak, eredetiek lennének. Hosszú volna felsorolni azokat az eszközöket, amelyekkel a rendező ezt a hatást eléri. A legfontosabb talán a ritmus, amely a nyitánytól a fináléig feszesebb s talán egy kicsit gyorsabb is a megszokottnál.

Ez a feszesség elejét veszi az ellágyulásnak, a hosszú, méla elandalodásoknak. A melodramatikus érzelmesség tompítása persze nem csökkenti az együttérzést, a kedves és szép ifjú szerelmesek iránti nézői rokonszenvet, s így nem veszi el a boldog végért való szurkolás lehetőségét sem, ami nélkül természetesen nem lenne operett az operett. Kétségkívül megváltoztatja viszont a darabon belüli hangsúlyviszonyokat. A feszesebb játék jobban kedvez a humoros mozzanatoknak, súlyosabbak, keményebbek lesznek a viccek, szinte teljesen lemállik róluk az avított, monarchia korabeli »kedély«, hogy átadja helyét részint a fímon ironiának, részint az elementáris erővel kitörő fergeteges vidámságnak.” (ZAPPE)

Aki ezek után azt gondolná, hogy Kaposvárott már nem is szórakoztató operettet, hanem rendezői színházat játszanak, azt az egyik kritikus kiábrándítja: „Ez a zeneileg is jó színvonalú *Csárdáskirálynő* így, ilyen komolyan, helyenkénti ionescós abszurditásaival együtt igazi nagyoperett: látványos, mozgalmas, mulattató. »Csak« egy kicsit több.” (KOLTAI)

KÁLMÁN IMRE: CSÁRDÁSKIRÁLYNŐ

Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Szövegkönyv: Leo Stein, Jenbach Béla
 Dalszöveg: Gábor Andor
 Díszlettervező: Szegő György
 Jelmeztervező: Horányi Mária m. v.
 Karmester: Hevesi András
 Koreográfus: Széky József m. v.
 Rendező: Ács János fh.
 Szereplők: Medgyessy Pál (Edvin), Kiss István (Ferdinánd főherceg), Papp István (Leopold Mária), Olsavszky Éva (Cecília), Nagy Anikó (Szilvia), Spindler Béla (Bóni), Csákányi Eszter (Stázi), Rózsa Tibor (Kerekes Ferkó), Stettner Ottó (Miska), ifj. Mucsi Sándor (Tábornok), továbbá: Simon Zoltán, Gőz István, ifj. Somló Ferenc, Dani Lajos, Radics Gyula, Balák Margit, Kaskó Erzsébet, Balázs Andor, Kókai Mária, Cselényi Nóra, Hunyadkúrti Ilona, Lukács Csilla, Simány Andrea, Tapodi Gabriella, Tóth Eleonóra, Vigh Katalin, Bal József, Kisvárdy Gyula, Serf Egyed

Bemutató: 1979. október 13.

FORRÁSOK

BOGÁCSI Erzsébet: Színház vagy tündérlak. Beszélgetés Ács János rendezővel. *Magyar Nemzet* 1981. április 29.
 EÖRSI László: Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.
 FORGÁCS (sic) András: Á. J. átváltozásai. *Mozgó Világ* 1980. 8. sz. 53–65.
 (FÖLDES): Az elnyúlhatatlan Csárdáskirálynő. *Nők Lapja* 1979. december 1.
 KOLTAI Tamás: Két kaposvári előadásról. *Kritika* 1979. 12. sz. 35–36.
 LESKÓ László: Mésalliance. Csárdáskirálynő. *Somogyi Néplap* 1979. október 16.
 MIHÁLYI Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984.
 NÁNAY István: Tragikomikus operett-ország. *Beszélő* 1998. 7–8. sz.
 TAKÁCS István: A Csárdáskirálynő – egykor és most. *Színház* 1980. 5. sz. 18–24.
 ZAPPE László: Igazi és műoperett. *Népszabadság* 1979. november 16.

„A FRUSZTRÁLT TEST TRAGÉDIÁJA”

Az utolsó éves főiskolai hallgató Ács János a Csárdáskirálynő „kitérője” után ismét olyan darabokból készített előadásokat, amelyek jobbára ismeretlenek voltak a magyar közönség előtt. 1979 decemberében a Népszínház Józsefvárosi Színházában állította színpadra Frank Wedekind *A tavasz ébredése* című „gyermektragédiáját”.

„Még kamasz koromban olvastam ezt a drámát más Wedekind-művek, *A föld szelleme* és a *Pandora szelencéje* mellett” – nyilatkozta Ács János két nappal *A tavasz ébredése* bemutatója előtt. (KÓCSAG) Ez az életrajzi tény azért érdekes, mert a 70-es évekre Wedekind gyakorlatilag elfelejtett drámaírónak számított. Darabjai a 20-as évek után először 1980-ban jelentek meg magyarul, és 1945 után a színházak sem játszották azokat.

Pedig a századelőn a német Frank Wedekind (1864–1918) fontos szerző volt a kortársak számára. A nyugatosok például rendkívül sokra tartották. „Az élet marionette-szerűségét senki sem tudta úgy éreztetni műveiben, mint ez a legsajátosabb, legeredetibb író, aki nagy romboló és felszabadító munkát végzett” – írta róla nekrológiájában Lengyel Menyhért. „Az ő színdarabjai nem konstrukciók sem formában, sem lényegben, hanem csodálatos növények, melyeket egy pokoli belső tűz érlelt, s amint előttünk vannak, az első pillanatban visszariadunk, mert sablon, forma, nevelés, rossz iskola mind azt verték belénk, hogy az életnek más vonala van, rendes, nyugodt, sima, nem ilyen furcsa arabeszekkel rajzolt, meglepő s nyugtalanító.” (LENGYEL)

Az első Budapesten látható Wedekind-előadásról, a Deutsches Theater vendégjátékáról Kosztolányi számolt be 1907 májusában a *Budapesti Napló*-ban. Max Reinhardték *A tavasz ébredését* hozták magukkal (a produkciót 1905-ben mutatták be Bécsben, illetve Berlinben), és az előadásban maga Wedekind is fellépett, az Álarcos urat játszotta. (Wedekind nemcsak írója, hanem sokszor rendezője, szereplője, dramaturgia és díszletmestere is volt műveinek.) A vendégjáték fogadtatása azonban nem volt egyértelműen pozitív. Erről árulkodik az a botrányos intermezzo is, amelyről Kosztolányi így számol be: „A második felvonás egyik jelenete után egy – hír szerint előre felbérelt – klerikális csapat fűtyülni kezdett, mire az egész színház tapssal, éjenzéssel zajos ellentüntetést rendezett. De a hangulat mégis forró lett, többen felkeltek helyükről, s már-már pániktól lehetett tartani, mikor a nyugalom végre helyreállt.” (KOSZTOLÁNYI 1907 461–462.)

Botrány és felháborodás később is kísérte a darab bemutatóit. *A tavasz ébredése* „radikalizmusára jellemző, hogy egyes, a serdülőkori szexualitást (maszturbáció, szado-ma-

zochizmus, homoszexualitás) leplezetlen nyíltsággal ábrázoló jelenetei csak az 1960-as években kerülhettek színpadra.” (KURDI 444.) Azonban Wedekind mindennek nem naturalista, hanem költői ábrázolását adja, ezért is nevezhette Kosztolányi „szimfonikus költeménynek” a darabot. Wedekind később is állandó harcban állt a hivatalossággal (a német császárról írt szatirikus verséért 1900-ban több hónapot börtönben is ült; az I. világháború alatt majd minden darabját betiltották). Sokan azonban hatalmas lelkesedéssel követték munkásságát. Kosztolányi is azt írja a budapesti vendégjáték kapcsán, hogy a „közönség tomboló lelkesedéssel kívánta látni a költő magas, elegáns alakját”. (KOSZTOLÁNYI 1907 461.)

Ugyancsak Kosztolányi nevezi „kései” bemutatónak azt, hogy 1923-ban magyarul is eljátszották *A tavasz ébredését*. (A darabot Szini Gyula már 1908-ban lefordította, később Pajzs Elemér is, utóbbi fordítás 1918-ban kötetben is megjelent.) „Fiatal színészek játszanak, s a rendező, Hegedüs Tibor, éles értelemmel, ízléssel vezeti őket” – írja *A tavasz ébredése* előadásáról KOSZTOLÁNYI (1923 465.). „Az Angol Parkban, majd a Belvárosi Színházban mutatták be. Itt tűnt fel ifjú színészként Jávör Pál és Maklár Zoltán” – teszi hozzá a már idézett interjúbán Ács János. (KÓCSAG)

1945 után az első magyarországi Wedekind-bemutató Ács János 1979-es józsefvárosi rendezése volt. Ezt követte 1983-ban Csiszár Imre miskolci *Lulu*-rendezése, amely egészestés előadássá vonta össze a két *Lulu*-drámát, *A föld szellemét* és a *Pandora szelencéjét*, majd a következő évben Paál István vitte színre a *Nicolo királyt* Szolnokon. A következő Wedekind-bemutató ismét Ács János nevéhez fűződik: 1990-ben a *Lulut* rendezte a Katona József Színházban Udvaros Dorottyaival a címszerepben. Az élő színházban tehát jelentős előadások születtek Wedekind darabjaiból. 1980-ban könyvalakban is megismerkedhetett a közönség Wedekind műveivel: a szerző tizenkilenc drámájából a gyűjteményes kötetben hét jelent meg új magyar fordításban. Így lassanként Magyarországon is elfoglalta irodalomtörténeti helyét a drámaíró, amit az egyik kritikus így jelöl meg: „manapság nemcsak Brecht, hanem az abszurd dráma előfutáraként is” ünneplik. Ugyanakkor *A tavasz ébredésében* „Wedekind még inkább a német romantika és a Sturm und Drang, Kleist, Lenz, Grabbe és Büchner utóda, semmint az új tárgyilagosok, az expresszionisták és Brecht elődje.” (SZÁNTÓ 17.)

„Kivédeni az álmodozások korát”?

Ács János 1979-es rendezésének mindenképpen kezdeményező szerepe volt Wedekind magyar színpadi életében. „Frank Wedekindet az utókor úgy tartja számon, mint aki színdarabjaiban a polgári jóneveltségnek, a jóléti látszatvilágnak üzent hadat” – mondja Ács egy másik nyilatkozatában. „Ez igaz, ám első darabjában, az 1891-ben íródott *A tavasz ébredésében*, érzésem szerint, mégsem a »polgárpukkasztó« elem a legfontosabb; a támadás éle – sokkal általánosabban – a felnőttek látszatvilágát éri. A dráma a kamaszkodás, a kamaszkor iszonyatos poklairól és kataklizmáiról szól, amelyek lényegében a felnőtt korra is kihatnak, még akkor is, ha azok hatását (sőt, néha pusztán tényét is!) a felnőtt társadalom elhazudja maga elől. Vagyis a darab bátor, szemérem nélküli szembenézés múltunkkal, serdülőkorunkkal, amelyről legszívesebben megfeledekezni.” (ÁCS)

„Ez az az időszak, amikor a gyerekek rájönnek saját érzelm- és érzékvilágukra. S e titkokkal, sejtelmekkel teli kamaszkor nagyon is meghatározza további sorsukat” – folytatja

a gondolatmenetet Ács egy másik nyilatkozatában, amiből az is kiderül, hogy ebben rejlik a darab színrevitelének személyes mozzanata is: „Nem tagadom; ezeknek a gyerekeknek a gondolatvilága, félelmei emlékeztetnek a saját kamaszkoromra...” (KÓCSAG) Azt elismeri, hogy a darab „meséje fölött csakugyan egy pillanatként röptül el az idő. Természetes, hogy manapság nem tizenöt, de egy öt éves kislányt se butítanak gólyamesével, de amit a darab sugall, nem évül el, legfeljebb a forma változik. Elkerülni, kivédeni az álmodozások korát, az élet értelmét, okát elszántan kereső korszakot s a vele járó csalódásokat senki sem tudja” – mondja Ács János. (HAJNAL)

Ács János előadásának kezdetét így írja le egy esszé. „A nyitott színpadra lökdösődő kamaszok robbannak be, iskolapadból kiszabaduló diákok a vakáció előérzetével. Nem affektálják a nebulóságot: mindegyiknek akcentusa van, beceneve, dörmögnek, alig értenek a szavukat, mutálnak, kiejtik a kezükből a füzetcsomót, ügyetlenül bókolnak a tanár urak előtt, egymás arcába karmolnak bunyózva, birkózásuk csupa gyerekes erőfitogtatás, észvesztve szaladnak vissza egy ottfelejtett tornazsákért.” (FORGÁCS 59.) Egy másik kritika az előadásról adott hangulatképben azt is jelzi, hogy Wedekind darabjában a fiúk után a lányok is megjelennek, de két külön csoportot alkotnak: „Halhatatlan kamaszok, diáklányok, akik hazamenet még hancúroznak, vadul birkóznak. Az iskoláskönyvet lecsapják a földre, vagy fekete macskához vágják. A sétáló tanároknak sietve emelintenek sapkát, usgyi, mert lelkiismeretüket nyomja a lecke. És diáklányok, akik lélekszakadva szaladnak, nagyokat esnek. Csintalanul lekapják egymás kalapját, megcibálják egymás copfját. Napestig tereferélnének, ha nem várnák mindüket haza.” (BOGÁCSI) (Az egyik kritika csendesesen megjegyzi, hogy „túl harsányak a lányok csoportos jelenetei is, már-már Karinthy *A lányok* című humoreszkjét idézik, és inkább a fiúk szemén át láttatják a lányokat, semmint belülről, ami azért feltűnő, mert a fiúk viszont mély megértéssel és bensőséggel kelnek életre. Mindezek ellenére vitathatatlan, hogy az előadás él.” – SZÁNTÓ 18.)

Kamaszok és felnőttek

Az előadás hatásához hozzátartozik, hogy „Ács optimálisan oldotta meg a mű előadhatóságának legfőbb problémáját: a gyermekszerepek kiosztását” – jelenti ki az egyik kritika. „A két szélső megoldás sehol sem bizonyult igazán sikeresnek: amikor huszoneves színészekhez folyamodtak, súlyosan csorbult a konfliktus hitele; amikor pedig (mint a Berliner Ensemble 1974-es előadásán¹) hasonló korú iskolásgyerekek közül válogattak, amit nyertek a réven, természetességben, hitelességben, ösztönös azonosulásban, azt elvesztették a vámon, a művészi sűrítésre és tipizálásra való képességben. A Népszínház stúdiósainak, kezdő színészeinek mozgósítása kitűnő megoldásnak bizonyult: korban majdnem megfelelő, az eltérést egyéni alkatukkal és művészi eszközeikkel még éppen hitelesíteni tudó, szakmailag viszont már bizonyos mértékig felkészült fiatalokat láthatunk a színpadon.” (SZÁNTÓ 17.)

Ezzel más is egyetért: „Ács János a lehetőségekhez képest meglepően jó eredményt ért el ifjú stúdiósaival és amatőrjeivel.” (KOLTAI) „Azzal, hogy a rendező ragaszkodik a félig-meddig amatőr színészgyerekekhez, egyrészt élet veszi minden morbiditásnak (ami

¹ A produkciót Bernhard Klaus Tragelehn (1936) német színházi rendező vitte színre.

Zadek rendezésében² még koncepcióvá is vált), és azzal is csak nyer, hogy a megrögzöttebb felnőtt-színészstílt eleve mint felnőtt világ ütközik a fiatal színészek természetes, egyenetlen, utcai stílusával.” (FORGÁCS 59.) Erről egy másik kritikus azt mondja, hogy a rendezőnek a fiatalok esetében „a megfelelő színészi eszközök hiányával, néhány felnőtt szereplőnél viszont az eszközök látványos alkalmazásával kellett megküzdnie.” (KOLTAI)

Nyilván *A tavasz ébredése* kapcsán is azt történt, mint Ács előző munkája, a *Csárdás-királynő* esetében: a rendező számba vette saját elképzeléseit és a színház rendelkezésre álló erőit, és megpróbálta a lehető legjobban fedésbe hozni azokat. Ácsnak ezúttal a Népszínházon belüli lehetőségeket kellett figyelembe vennie. A társulat gyakorlatilag két színház összevonásából született meg 1978 júliusában. Az egyik a huszonöt éve létező Déryné Színház, amely több társulattal működött, járták az országot, és azokra a területekre vittek el előadásait, ahol nem működött állandó színház. A bemutatóikat többnyire budapesti székhelyükön, a Józsefvárosi Színházban tartották. Az összevonásban érintett másik színház az 1970-től működő, avantgárd programot megvalósító Huszonötödik Színház volt, amelynek viszont nem volt megfelelő játszóhelye, a Magyar Újságírók Szövetségének alig száz főt befogadó klubjában játszottak. A Népszínház megszervezésével a Huszonötödik Színház igazgatóját, Gyurkó Lászlót bízták meg, és ő lett az új színház, a Népszínház első igazgatója is. Reprezentatív játszóhelyük a felújított, átépített, színházként 1978 februárjában megnyitott Várszínház lett, de tartottak előadásokat a Józsefvárosi Színházban is. A Népszínház főrendezőjének viszont Ruszt Józsefet hívták meg Kecskemétről, aki több színészt is (Gábor Miklós, Vass Éva, Kézdy György, Trokán Péter, Andorai Péter, Hetényi Pál, Sára Bernadette) magával hozott a társulatából.

A tavasz ébredése bemutatója kapcsán az egyik kritikus elmondja, hogy sokszor éri az a vád a Népszínházra, hogy a reprezentatív játszóhelyén, a Várszínházban bemutatott előadásokban a legjobb színészeit mozgósítja, míg a stúdiósainak csak a Józsefvárosi Színházban ad lehetőséget. (Korábban a Huszonötödik Színházban működő stúdió került át a Népszínházba.) *A tavasz ébredésében* viszont „keveredés történt, hiszen az egykori Déryné színházbeli társulatnak néhány megbecsült vezető művésze játszik a produkcióban. Aztán az egykori kecskeméti társulatnak is kiváló erői.” (TARJÁN) De a kritikus egyértelműen a fiatal stúdiósokat emeli ki az előadásból.

A szereposztás a darabbeli feszültségek kiemelését, a kamaszok és a felnőtt világ közti konfliktus megjelenítését is szolgálta: „A kamaszok rosszul érzik magukat és a testüket a tanárok és a felnőttek álszent, prűd világában, de – mint a darabból egyértelműen kiderül – a felnőttek sem túl sok otthonossággal mozognak köztük.” (APÁTI) Ezt az egyszerű képletet jóval árnyaltabban fogalmazza meg egy másik kritikus: „Wedekind mindenekelőtt a kommunikációképtelenség, az »egymás mellett való elbeszélés« elvének és technikájának felfedezése okán, igen pregnánsan differenciál: a »felnőttek«, a fennálló rendbe már beilleszkedettek azok, akik sem egymással, sem a fiatalokkal nem tudnak hangot találni; a gyermekek, akik a természetes életet és kapcsolatokat sóvárogják, még »egymással« beszélgetnek, figyelnek egymásra, még a másiktól várják a segítséget önmaguk megelégedéséhez és realizálásához, az ő dialógusuk még valóban párbeszéd.”

² Peter Zadek (1926–2009) német rendező 1965 áprilisában Brémában vitte színre *A tavasz ébredését*. Az előadásból a következő évben filmváltozat is készült. Az előadásban többek között Bruno Ganz, Vadim Glowna, Judy Winter, Bruno Hübner játszott.

Mert [a darab főszereplői:] Wendla, Melchior [azaz Menyus], Moritz [azaz Móric] valójában saját egyéniségüket keresik, saját, bárha még homályos, de nyílt és őszinte elképzeléseik alapján akarnak élni, és a szexuális ismeretek megszerzésére irányuló privát törekvéseik ennek jegyében válnak közérdekűvé, ez teszi sorsukat időszerűvé egy olyan korban is, amikor a fiatalok szexuális problémái egészen másképp festenek.” (SZÁNTÓ 17.)

Még tovább árnyalva a képletet mindehhez azt is hozzáteszi a kritikus, hogy „a generációs ellentét mindig társadalmi ellentéteket takar (persze oly módon, hogy mindig akadnak pozitív vagy negatív előjellel, generációs »árulók«: megalkuvó, öreglelkű fiatalok és fiatal szívű, változtatni kész felnőttek is). A fiatalok és szövetségesek változtatni akarnak, az idősebbek, segédek közreműködésével, elvből, megalkuvásból vagy gyávaságból a kijegesedett és (számukra) bevált formákat őrzik. Sokan idézték a bemutató alkalmából Kosztolányi szavait: a darab »mindenek előtt az ifúság mindig megújuló harca, melyet nem tüntet el semmiféle helyes nevelés vagy nemi fölvilágosítás, gyermekek tragikuma, kik diákszobában, padláson, ligetben magukra hagyottan a végtelennel viaskodnak.«” (SZÁNTÓ 16–17.)

Szerelemről, szexualitásról

A kamaszok csoportos jeleneteiből, a „lökdösődésből, fickándozásból, viháncolásból barátságok, vonzalmak, fatális véletlenek választanak ki egy-egy fiút és lányt, hogy megmarózzanak egy-egy felnőttbe, veszélyesebb, szokimondóbb találkozásban.” (FORGÁCS 59.) Ők lesznek az előadás főszereplői.

A tavasz ébredésében párhuzamosan számtalan szál fut, amelyek egyszerű életképi helyzetekkel váltakoznak. A darab egyik legfőbb jellegzetessége a formabontó jelenettechnikája, amely leginkább Büchner *Woyzeckjének* szerkezetére emlékeztet: „a dráma lazán egymás után következ, főként párbeszédekből álló kép- és jelenetsorokból épül fel, amelyeket a felvonásos szerkezet csak külsőlegesen tagol három egységre.” (HALÁSZ) A darab egymást követő jeleneteinek szinte mindegyike más-más helyszínen játszódik. Ez az állandó színváltás a rendezőt a naturalista felfogás helyett expresszív, filmszerű fogalmazásmódra készíti. Menczel Róbert „egy fényekkel gyönyörűen folszabdalt konstruktivista színpadot” (KOLTAI) tervezett az előadáshoz: „Fekete körfüggönyök – bizonyos világítás mellett a kis színpadon is a mélység puha látszata. Üresség, a tér szürke egyenetlensége. Lépcsők? Dombok? Utca? Erdő? Egy-egy bútor az ürességbe állítva, egy lámpaoszlop, egy kirakati báb, egy szemétkosár: zenés változáskor eltűnnek a sötétbe borult színpadról. A zene (főképp Mahler) időnyerés (és idővesztés): fogja fel a néző, amit látott.” (FORGÁCS 59.) Ezekre a filmszerű, csak a lényegre koncentráló, az átmeneteket elfedő váltásokra a rendező még rá is erősít: Ács „néhány önálló leleményű villanásszerű néma jelenettel még meg is tetézte a kemény vágások számát; közülük néhány, mint Bergmanné találkozása az utcalánnyal vagy az egyik tanár leszólítási kísérlete gondolatilag is figyelemreméltó.” (SZÁNTÓ 18.)

„A szerelemről szól Ács János magával ragadó rendezése: a szexualitásról mindenekelőtt” – állapítja meg az egyik kritika. (BOGÁCSI) A lányok csoportjából Wendla (Szűcs Ágnes) válik ki (és még néhány barátnője). A tizenéves lány többször is arról faggatja az anyját (Bergmanné: Tánicsics Mária), hogyan születik a kisbaba: „Kitől a csudától kér-

dezzem meg, ha nem tőled?” Hisz „magad sem kívánhatod komolyan, hogy tizennégy éves létemre még a gólyában higgyek!” – mondja neki. A szemérmes asszony megpróbál kitérni a válasz elől, de amikor mindenképpen kell valamit mondania (hisz Wendla már háromszoros nagynéni), akkor azt válaszolja, hogy „ahhoz hogy gyermekünk legyen, ahhoz egy férfit – akinek a felesége vagyunk, szeretnünk kell”. „Annyira kell szeretnünk, de szívünkben lelkünkben annyira – hogy... a te korodban nem is szeretethetsz.” (WEDEKIND 31–32.) (A megfelelő felvilágosítás hiányában nem viselkedik óvatosan Wendla, amikor később találkozok egy fiúval a szénapadláson...)

A fiúk csoportjából – néhány más alak mellett – Móric (Tóth József) és Menyhért (Angster László) válik ki. Az iskolában és társas kapcsolatokban kudarcot kudarokra halmozó Móricnak Menyhért magyarázza el (a barátja kifejezett kérésére) a közösülés titkait. Amikor azonban az ábrákkal sűrűn telerajzolt füzet a tanárok kezébe kerül, fegyelmi eljárás indul Menyhért ellen az iskolában. A szülei ennek hatására – és mert megtudják, hogy „vétkezett” Wendla ellen – nevelőintézetbe csukatják.

Közben ugyanis többször találkozik egymással Menyhért és Wendla. Közeledésük éppannyira torzul el, amennyire a szemérmes hazugságok, illetve az álszent társadalmi kényszerek közepette meg tudják élni a vonzalmukat és a szexualitásukat.

Nemcsak Ács János veti fel a kérdést, hanem az előadásáról szóló recenziók is, hogy mennyire évvült el *A tavasz ébredése* meséje, hisz a 19. „század végi ifjak mai utódai már tizenéves korukban mindent tudnak a kényes problémákról, és ha szülei netán prűdek lennének, ők maguk hétről hétre pontos technikai utasításokat kapnak az ifjúsági hetilapok hasábjain”. (SZÁNTÓ 18.) A Józsefvárosi Színház kamasz közönsége ezért is kacagta ki harsányan Bergmannét, amikor azt találta mondani a lányának, hogy nagyon kell szeretni egy férfit, hogy gyerek foganjon tőle. Pedig „jó lenne, ha a mai Wendláknak anyjuk nemcsak a tablettát íratná fel, hanem ezt is közölné velük”. Akkor nem találkoznának egy mai Wendla és egy mai Menyhért a felnőtt társadalmában annyi szeretetlenséggel, és a kortársai között sem ütközne „annyi célratörő ridegségbe, gúnyba, cinizmusba”. Így manapság hasonlóképp „könnyen bekövezhet a tragédia, ami immár nem a frusztrált test, hanem a frusztrált lélek tragédiája – azonos végeredménnyel.” (SZÁNTÓ 18.)

A test frusztráltsága

Ács János rendezésének középpontjában azonban egyértelműen a frusztrált test tragédiája áll. Ez bontakozik ki például Wendla és Menyhért kapcsolatának alakulásából is. Ők az a „pár, amelyik előbb meri megütni, mint megölelni egymást”. (BOGÁCSI) A makacskodó Wendla kérésére kezdi el Menyhért ütni a lányt, és mivel fokozatosan nekibátorodik, alaposan elpáholja. (Wendla egy barátnője helyzetébe próbálja magát beleélni, akit rendszeresen vernek otthon, közben vonzódik a fiúhoz is, de nem találja ennek a megfelelő formáit.) Így az „eredendő ártatlanságnak” „hirtelen vet véget a vesszővel megvert lány kuporgó alakja”. (FORGÁCS 62.)

Menyhért „nagyon nehéz útra vállalkozott” akkor, amikor a „felvilágosítás és a beavatás feladatát is vállalja”. (APÁTI) És mindkettővel ellenkező hatást ér el. Közvetett úton egyaránt ez vezet el a barátja és a „szerelme” halálához. „Míg Menyhért tanítja is az osztálytársának [Móricnak] a szerelem tudományát, mégis úgy szédül bele az első sze-

retkezésbe, hogy nem fontolgatja, mi történhet még.” (BOGÁCSI) És Wendla sem tart a teherbeeséstől, hisz semmit nem tud a testi szerelemtől. De anyja még ezután sem képes őszinte lenni vele (pedig mélyen szereti a lányát). Egy darabig azzal hitegeti, hogy csupán sápkóros, majd titokban Schmidt mama angyalcsináló szereivel próbál „segíteni rajta”.

Bár Móric a barátja ábráiból már pontosan tudja, hogy mi a közösülés, de „sosem ízelelte a szerelmet, szomorúan látja a barátja, Menyhért kalandját, sóvárogva nézi az örömlány, Ilse [Császár Gyöngyi] bájait”, aki mint gyerekkori pajtásával próbál csacsogni a fiúval, közben a szerelmi kalandjaival kérkedik, és Móric is a nőt látja már benne. Erre a találkozásra akkor kerül sor, amikor a fiú tudja már, hogy minden erőfeszítése ellenére megbukott az iskolában. Ez a többszörös frusztráltság vezeti őt az öngyilkosság gondolatáig.

Móric sorsával kapcsolatban a korábban idézett kritikus szintén párhuzamot von a 19. századi kamaszok és mai nézőik között. „A »teljesítménykényszer« alatt összeroppanó, bukott diákok összeomlásai, sőt öngyilkosságai egy az egyben ismeretesebb napjainkban is, méghozzá többnyire a hasonló, nem tehetségtelen, csak később és másképpen érő, saját emberré válásuk gyötrelmeivel lefoglalt, túlérzékeny fiatalok esetében.” (SZÁNTÓ 18.)

De az előadás jelzései szerint nemcsak ők, hanem a többi kamasz is frusztrált. Erre utal „egy ellenségesen és értetlenül fogadott vallomás után kétségbeesetten és sápadtan felénk forduló fiúarc már-már paranoiás szemtágulása, egy könnyűvérű, kurvás kislány [Ilse] fájdalmas felkiáltása, mikor magára marad [a Móriccal való találkozás után]. Az ilyen magányos pillanatok egyik csúcspontja az ügyetlen öngyilkosé [Móricé], akinek a szájából kifolyik a víz (azért veszi a szájába, hogy [a pisztolylövéstől] szétrobbanjon a feje), mert rosszul tartja a fejét, köhög, harákol, más helyet keres magának a meghaláshoz. Szeretne már nem lenni, szeretne már megszűnni, de ezeket a pillanatok is átjárja valamilyen ügyefogyottan emberi téblábolás, dadogás.” (FORGÁCS 62.)

A test frusztráltságát érzékelteti az előadás a serdülők közti „suta lökdösődésekkel, kíváncsi simogatásokkal”, a „szeles pofonokkal, heves karmolásokkal” is. A kamaszok a „magányos órán, mikor borzongva, remegve mégiscsak farkasszemet néznek a szenvedéllyel, olyan gyámoltalanul kószolják a gyönyört, mint az első cigarettát, riadtan, bátorítatlanul keresgélnek a bizonyosságot. Íme, a kislány tulajdon ingecskéjébe tekinget. A fiúk még restellik a méztelenséget. Van legényke, akit egy festmény szépsége segít a felinduláshoz [majd az onanizáláshoz], vagy akit fiútársa csókkal is tart.” (BOGÁCSI)

A frusztrált test tragédiájának középpontba állítása egyértelműbb színpadi fogalmazásra készíti Ács Jánost, mint ami megszokott (elfogadott?) volt a magyar színpadokon. „A játszadozás az erotikával már rég elöntötte a világszínpadot, de a pontos, világos, egyértelmű fogalmazásmód nemigen szokott megtörténni – ezért is van az az (olykor nevetésbe fúló) különös feszültség a nézőtéren, amikor egy fiú a sliccét kezdi gombolni, azzal a szándékkal, hogy onanizáljon (bár holdfény, poétikus szöveg, háttal fordított szék, színes aktfotó oldják a jelenet direktségét), vagy amikor két fiú szemmel láthatólag és megismételve megcsókolja egymást a színpadon. Nem múlmelni egy már látottnak, ismertnek, tudottnak vett jelenséget, hanem megtörténni hagyni: olyan kihívás ez, amiért az egész mű stílusa felel: az az expresszív fogalmazásmód, amely éles kontrasztokból, ugyanakkor a természetes folyamatok saját ritmusának követéséből épül fel.” (FORGÁCS 63.)

Egy másik kritikus viszont azt hangsúlyozza, hogy a frusztrált test tragédiája társadalmi problémaként is megjelenik az előadásban: „Fiatalok szenvednek át a szocializálódás

mindig gyötrelmes folyamatát, s a nemi kérdés, miközben merész szókimondással áll a középpontban – lásd a magyar színpadon mindeddig előzmény nélküli onanizálási jelenetet –, egyben szimbólummá párolódik: a berendezett és a fiatalok megkérdőzése nélkül berendezett világgal való szembenállás szimbólumává.” (SZÁNTÓ 18.)

A felnőtt világ hiánya

Ács egyértelműen a kamasztörténetet állította a középpontba, „erotikus kamaszdráma” született a józsefvárosi színpadon, ahol „a kiválasztott, szándékosan kiélezett erotikus pillanatok ellensúlyozzák többek között a felnőttvilág vázlatosságát, hevenyészettséget, amely nem ad biztos keretet: ellenségessége karikaturisztikus, elvei, szigora, megértése egy-egy, szinte mellékesen odalökött jelenetben csak felvillan, de nem válik igazi drámai hatóerővé.” (FORGÁCS 62.)

Ezt más is így látja, de határozott jelentést kapcsol hozzá. Az egyik kritikus szerint ebben az fogalmazódik meg, hogy „a világ mércéje hasznavehetetlen, meghibásodott. A szülőanya [Bergmanné] irul-pirul, hebeg-habog, végül is hallgat a nő és a férfi egyesüléséről. Az iskolaigazgató [Kenessy Zoltán] szemellenzősen szónokol [Menyhért fegyelmi tárgyalásán], mert úgy tör palcát titoktudó diákja felett, hogy valójában a magas kultusz-minisztériumra sandít. Miközben más csupán bóbiskol az iskolatanácsban, megint mások inkább az ablaknyitásról-csukásról disputálnak, nem a vádról, vádaskodásról a napvilágot számkivető teremben. Így a vaskalapos tanári kar [Rajna Mihály, Fenyvesi Balázs, Bihari Zoltán] szinte karikaturisztikus ábrázolatban, trágárságnak bélyegzi a tudást. Sőt [Móric] borús, esernyős temetés[én] csak papol a hittantanár [Szávay Lajos], gyalázkodnak vagy legyintenek a professzorok az öngyilkosságával rendbontó gyermek teteme felett. Aki különbözik a zsinórmértéktől, kilóg a rendből, ha csak újhajával, csak egy ölelésével is, azt megvetik, megfenyítik, végképp kitaszítanak e világból Ács János szerint.” (BOGÁCSI) Még a liberális szemléletű Gábor-szülők [Menyhért szülei] sem érnek célt, nem tudják saját világukba integrálni saját gyerekeiket” – teszi hozzá egy másik kritikus. (APÁTI)

A felnőtt szereplők közül Ács János rendezésében a legnagyobb hangsúlyt Menyhért anyja, Gáborné (Sára Bernadette) alakja kapja, aki nemcsak a fiának jelent támaszt, hanem Móric számára is próbál segítséget nyújtani. Gáborné ábrázolásában Ács olyan megoldásokkal él, amelyek „önálló leleményűek, és izgalmasan gazdagítják a dráma előadástörténetét. Az eddigi előadások Gáborné és Moritz kapcsolatában hangsúlyoztak bizonyos erotikus mellékízt, és Gáborné hozzájárulását imádott fia javítóintézetbe küldéséhez azzal indokolták, hogy a fiú és Wendla viszonyának kipattanása e felvilágosult úrihölgy toleranciáját is meghaladja. Ács János Moritz és Gáborné kapcsolatában csak a fiú részéről tételez fel erotikus kötődést, ennek fejében viszont finoman, de határozottan Melchior [Menyhért] és anyja között jelez ilyen tartalmú kapcsolatot, amire egyébként a szöveg fel is jogosítja. Így aztán logikus, hogy az anya pálfordulását a sértett hiúság indokolja: a szép és még fiatal asszonyt az háborítja fel, hogy az ő játékosan enyelgő, de határozottan a férfi-nő viszony elemeire is épülő kapcsolatuk már nem elégíti ki a fiút, akit egyszerre akar megőrizni gyermeknek és partnernek. Ezért taszítja el magától fiát, és pártol vissza, bűnbánóan és elfojtott érzékiségét végre szabadon kitombolva, férjéhez, és így kettejük násza egyben a fiú fölötti cinkos tort is jelenti.” (SZÁNTÓ 18.) A szülők „kíméletlen – bár

eleve eldöntött vitájuk után – a férfi [Gábor úr: Hetényi Pál] lágyan ledönti az asszonyt a padlóra, vigasztalja, és vetköztetni kezdi”. (FORGÁCS 63.)

„A felnőtt világ lényegi hiánya végül az utolsó jelenet filozofikus horrorjába torkoll. Egy ismeretlen Álarcos úr vezeti ki a temetőben sírkövek (»áldozatai«) között bolyongó, javítóintézetből szökött főhőst [Menyhértet] a morális skrupulusokkal vesződő világból, egy ígérete szerint szabadabb, veszélyesebb világba.” (FORGÁCS 63.) Menyhért a temetőben bolyongva, az egyik sírkő feliratából értesül arról is, hogy Wendla meghalt. „A kislány szabályosan szült volna. Kutya baja se volt neki. Csak Schmidt mama angyalcsináló szereit nem bírta ki” – mondja Menyhértnak az Álarcos úr. (WEDEKIND 75.) A temetői „jelenet tobzódik a már kipróbált effektusokban: hátul a »fényutcában« térdeplő, imádkozó kislány, összetett kezei világítanak, a halott barát keze nyúl az élő után, ugyanebben a leválasztó fényben. Körülöttük minden sötét, a mélyből, alulról megvilágítva tűnik fel a lila cilinderes, kesztyűs Álarcos úr (innen mászott fel a kislány [Wendla] a fiúhoz [Menyhérthez a szénapadlásra]. Itt állt a fiú, ugyane fényben, a tanári kar előtt), hogy magával rántsa főhősünket.” (FORGÁCS 63.)

Ezzel kapcsolatos Ács János másik újítása. „Az Álarcos urat Ács az apa alakítójával, Hetényi Pállal játszatja, ily módon leszámolva minden olyan középutas, langyos értelmezéssel, amely a dráma végkicsengésében valamiképp mégis az egészséges élet győzelmét látja a morbid halálképzetek ellenében.” Ács Jánosnál „arról van szó, hogy Melchior [azaz Menyhért] csak akkor térhet vissza az életbe, csak akkor szakadhat el igazán áldozataitól és szövetségeseitől, Moritztól és Wendlától, ha apja fia lesz, vagyis elfogadja a fennálló társadalom hazug konvenciórendszerét. Valószínűleg ezért is küszöbölte ki Ács a javítóintézeti képet, amely közvetlenül a befejezés előtt még szenvedő áldozatként láttatja a fiút, és így az érzelmi hatás szempontjából megzavarja a befejező tablő egyértelmű üzenetét: Melchiort, akár Homburg herceget, sikerült megtörni. Kapitulál és talpon marad; talpon marad, mert kapitulált. Ács egyébként elő is készíti ezt a váltást: nála Melchior lázadásában addig is inkább a kirekesztettség sértettsége dominál, semmint a saját eszményei megvalósítására irányuló, gyermekien tiszta és monomániás törekvés.” Ehhez még annyit tesz hozzá a kritikus, hogy „Wedekind tragédiája mindaddig időszerű lesz, amíg az Álarcos úr képében megjelenő apa nem egy olyan életbe ragadja magával fiát, amelyben érdeemes lemondani az ifjúság minden szertelenségéről és abszolút, sokszor irreális változtatási kényszeréről.” (SZÁNTÓ 18.)

Végül Menyhért mégis távozik az Álarcos úrral a temetőből, hiába hívta a halálba Móric. Aztán „a magára maradt halott fiú megmártózik a fényben, és visszasüllyed a sírjába. Orgonaszó hallatszik, ugyanaz a téma, amit harmóniumon hallottunk a fiúk »Ámen«-je és színpadra robbanása előtt a darab elején.” (FORGÁCS 63.)

Színészi alakítások

Az egyik kritikus a Józsefvárosi Színház addigi legkiérleltebb munkájának nevezte Ács János előadását – három tekintetben is. Egyrészt „a színjátszásra igen alkalmatlan teret kiválóan, nagyon kevés tárgynak és díszletelemnek a mozgatásával, felhasználásával kiválóan bejátszák.” Másrészt „az igen nehezen világítható, és csekély számú reflektorral megvilágítható színpadot kitűnően, helyenként poétikusan, másutt igen keményen, megint másutt artistí-

kusan világít”. Harmadrészt „olyan játéklehetőséget biztosít a színészmesterséget most tanuló fiatalembereknek, amely játéklehetőséggel ők maximálisan élnek.” (TARJÁN)

A fiatal szereplőkről mondja egy másik kritikus, hogy „a látottak alapján nem tudni, melyik színész állja majd meg a helyét egy szokványosabb, rendezőileg kevésbé koncepciózus előadásban vagy egy olyan sztárszerepben, amely jelentős egyéni tehetség nélkül a legmodernebb színjátszás keretén belül is megragadhatatlan; de itt és most mindenki a helyén van, sőt egyesek, így Angster László (Melchior) vagy Mártz Tibor (Hans) figyelemre méltó egyéni adottságokat is sejtetnek. Wendla szerepében viszont Szűcs Ágnes olyan természetes és bájos, mintha szakmai edzésektől még fertőzetlenül valóban egy iskolai tehetséggutatáson ugrott volna ki.” (SZÁNTÓ 17–18.)

Egy másik kritikus szerint is a fiatalok közül „a két főszerepet alakító Tóth József és Angster László emelkedik ki”. (TARJÁN) „A világfájdalomra növekvő vágyaktól mégsem lesz érzélgős” Tóth József Mórica, „épp ellenkezőleg, e sikeres megszemélyesítésben keserűség, fanyarkás, parányit groteszk is”. (BOGÁCSI) Egy harmadik kritikus szerint „Császár Gyöngyi és Tóth József volt mindenekelőtt illúziókeltő a fiatalok közül”. (KOLTAI) „Nagyon is tapasztalt dárídókkal büszkélkedik Ilse, Császár Gyöngyi csitri prostituáltja, miközben a színésznő is jól sejteti a gyötrelmet, a szégyent, a gyermeklélek súlyos magányosságát is.” (BOGÁCSI) „A felnőttek közül a szülők a legjobbak: Sára Bernadette, Hetényi Pál és Tancsics Mária” (APÁTI), „Sára Bernadette szinte parfümillatúan szépséges, vonzó Gábornéja és Hetényi Pál makulátlan erkölcsön nyugtalankodó Gábor ura”. (BOGÁCSI)

„A bemutatónak talán sikerült elúznia a rontást a Józsefvárosi Színházból: lám, itt is lehet jó előadást csinálni” – zárul az egyik kritika. (KOLTAI)

Utójáték

A tavasz ébredése lelkes kritikái fogadtatásába egyetlen disszonáns hang vegyült. A *Köznevelés* című folyóirat szerzője így kezdi cikkét: „Ezeket a hasábokat, amelyeken a kritikus azt a feladatot vállalja, hogy bizonyos időközönként fontos előadásokra hívja fel pedagógus kartársai figyelmét, most azt érzi kötelességének, hogy lebeszélje a tanárokat Wedekind *A tavasz ébredése* című darabjának a megtekintéséről a Népszínházban.

Természetesen nem prudériából teszi ezt, amiért annak idején 1900-ban a Wedekind-mű német bemutatóját füty és botrány kísérte, és amiért most, a Józsefvárosi Színházban – a Népszínház egyik játszóhelye – a nézőtérben kamaszlányok kuncogása kíséri a cselekményt. Tévedés ne essék: nem értetlenségből mosolyognak, hanem csendes malícia okán. Nem tagadom, hogy nem egészen kedvemre való, ha egy 14 éves fiú – elnézést, de nem én írtam és rendeztem a darabot – a nyílt színen önfertőz, azután két fiúpajtás ugyan-csak a szemünk láttára szájon csókolja egymást. De nem is ez a lényeg, hanem arról van szó, hogy bizonyos írók bizonyos témái felett eljárt az idő.” (GÁBOR)

A *Köznevelés* cikkére a *Táskarádió* című ifjúsági rádióműsor felelt: „Nem vitatom, hogy egy kritikusnak joga van lebeszélni az általa látott előadás megtekintéséről, akkor is, ha nincs igaza. A kritikus avultnak tartja Wedekind drámáját. Miért tartja avultnak? Mert ma, amidőn a tantervi követelmények az általános iskola hetedik osztályában az ember szaporító szervrendszere működésének, a nyolcadikban a családi élet biológiai vonatkozásainak ismerete, és műsorsorozatot sugároz e témáról az iskolatelevízió, nehezen

lehetne azonosulni a darab gondoljaival. Bicegő érv. Mintha azt mondaná valaki, midőn Helsinkiben aláírták az emberi jogokról szóló dokumentumot, nem lehet azonosulni az-
zal a drámával, amelynek néger hőstét annyira diszkriminálják, hogy kénytelen megfojtani a feleségét. Vagy amidőn a családi élet annyira széthullott, nem aktuális annak az agg fejedelemnek a tragédiája, akit háládatlan lányai az örületbe kergetnek. Wedekind színdarabja csak annyiban szól a nemi felvilágosítás szükségességéről, amennyiben az *Othello* a néger kérdéssel, és a *Lear király* arról a parancsolatról, hogy tiszteld apádat és anyádat. *A tavasz ébredése* a társadalomba való beilleszkedés szülési fájdalmairól szól, arról, hogy az érzékeny kamaszlelekre torzítóan hathat a szemforgatás, a hamisság és az őszintétlenség.

De van azonban a *Köznevelés*ben megjelent kritikának egy szava, és ez válaszra késztet. Kifogásolja a cikk az önfertőzés színpadi bemutatását. Önfertőzést ír a szerző, jöllehet a magyar nyelv meglehetősen gazdag ennek a cselekvésnek a megjelölésében. Hívhatná önkielégítésnek, nevezhetné onániának, hogy a nyomdafestéket és a mikrofon érzékenységet nehezen elviselő kifejezéseket ne is említsem. De a kritikus önfertőzésnek nevezi az onániát, mintha a kegyes emlékü Tóth Tihamér a *Tiszta férfiság* című 1921-ben megjelent léleknevelőből merítené szókészletét és gondolati apparátusát. Ez az egy szó elszólás mindenképpen arra mutat, hogy elkelve még némi felvilágosítás a nemi felvilágosításra szakosítottak között is.”³

FRANK WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE

Népszínház, Józsefvárosi Színház

Fordító:	Bányai Geyza
Dramaturg:	Forgách András
Zenei szerkesztő:	Márta István m. v.
Díszlettervező:	Menczel Róbert m. v.
Jelmeztervező:	Vágó Nelly m. v.
Rendező:	Ács János fh. m. v.
Szereplők:	Tancsics Mária (Bergmanné), Szűcs Ágnes (Wendla), Hetényi Pál (Gábor úr, Álarcos úr), Sára Bernadette (Gáborné), Angster László (Menyhért), Fenyvesi Balázs (Stiefel, Matematikatanár), Tóth József (Móric), Bihari Zoltán (Probst bácsi, Doktor, Görög tanár), Ecsedi Erzsébet (Thea), Paraszky Erika (Márta), Császár Gyöngyi (Ilse), Kenessy Zoltán (Igazgató), Szávay Lajos (Hittantanár), Rajna Mihály (Szépirástanár), Mártz Tibor (Hans), Kamondi Imre (Ernst), Zalavári Béla (Róbert), Simon Imre (Lämmermeier)

Bemutató: 1979. december 14.

³ *Táskarádió*. Petőfi rádió 1980. február 10. 14:34. Leirata az OSZMI cikkarchívumában. A leiratból sajnos nem derül ki, hogy ki írta, illetve mondta el a jegyzetet.

FORRÁSOK:

- ALMÁSI Miklós: A diabolikus tárgylagosság komédiája. In Frank Wedekind: *Drámák*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980. 455–476.
- APÁTI Miklós: Gólyamese születik. Józsefvárosi Színház: A tavasz ébredése. *Film Színház Muzsika* 1979. július 22.
- Ács János [ajánlja] a Tavasz ébredését. Kinek ajánlja? *Népszabadság* 1979. december 16.
- BOGÁCSI Erzsébet: A tavasz ébredése. Frank Wedekind színműve a Józsefvárosi Színházban. *Magyar Nemzet* 1980. január 23.
- GÁBOR István: A tavasz ébredése. *Köznevelés* 1980. január 25.
- HAJNAL Éva: A tavasz ébredése. Beszélgetés Ács Jánossal. *Pesti Műsor* 1979. december 26.
- HALÁSZ Előd: Frank Wedekind (1867–1918) *Literatura.hu* <http://www.literatura.hu/irok/xxszazad/euproza/wedekind.htm> (Letöltés ideje: 2021. december 30.)
- FORGÁCS (sic) András: Á. J. átváltozásai. *Mozgó Világ* 1980. 8. sz. 53–65.
- (KÓCSAG): Bemutató előtt A tavasz ébredése. *Esti Hírlap* 1979. december 12.
- KOLTAI Tamás: A tavasz ébredése. Józsefvárosi Színház. *Új Tükör* 1979. december 30.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1907): Tavasz ébredés. Németek a Vígszínházban. In KOSZTOLÁNYI Dezső: *Színházi esték*. Első kötet. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 459–462.
- KOSZTOLÁNYI Dezső (1923): Tavasz ébredése. In KOSZTOLÁNYI Dezső: *Színházi esték*. Első kötet. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 464–465.
- KURDI Imre: Frank Wedekind In *Világirodalmi Lexikon*. Tizenhetedik kötet Vie-Y. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1994. 443–444.
- LENGYEL Menyhért: Frank Wedekind. *Nyugat* 1918. 6. sz.
- SZÁNTÓ Judit: Hová visz az álarcos úr? A tavasz ébredése a Józsefvárosi Színházban. *Színház* 1980. 3. sz. 15–18.
- TARJÁN Tamás A tavasz ébredéséről. *Láttuk, hallottuk*. 1979. december 28. Kossuth rádió 17:35. Leirata az OSZMI dokumentációjában.
- WEDEKIND, Frank: *A tavasz ébredése*. Bánya György fordítása. In Frank Wedekind: *Drámák*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1980. 5–67.

ÁTVÁLTOZÁSOK

KAPOSVÁR – VÁLTOZÁSOK ÉVADAI

Ács János végzős főiskolásként utolsó munkáját a kaposvári színházban rendezte: a Shakespeare-kortárs Middleton-Rowley-szerzőpáros Átváltozások című darabját vitte színre 1980 februárjában. Ekkor már a kaposvári társulat tagja volt, így a következő évadtól is itt folytatta a munkát.

„Véletlen, hogy itt vagyok” – válaszolta egy interjúban Ács János arra a kérdésre, hogy miért a kaposvári társulatot választotta. „Mivel korrekt módon igyekszem viselkedni, ha nem a kaposváriak hívnak elsőként, hanem mondjuk Paál István, akinél szerepeltem annak idején Szegeden, akkor odaszerződök hozzá Szolnokra. Valóban mehettem volna máshová is, például a Népszínházba, ahol a stúdiómunka, a színészképzés érdekelt. Mindenkinnek rossz ugyanis, még a színiiskolának is rossz, hogy nincsen ellenzéke. Ez nem lenne merénylet, sem lázadás ellene. Egyébként eszembe jutott az is, hogy sehová sem szegődöm el.” (BOGÁCSI 1981)

Az egyik interjúban ezt a lehetőséget is tovább gondolja, hogy akkor mi történt volna vele. „Ha – mondjuk – nem mentem volna el Kaposvárra, mint ahogy valamiért törvényszerű volt, hogy odakerültem: mondjuk olyan utam lehetett volna, mint Ruszt Józsefnek. Aki fantasztikus, különös, öntörvényű, belső, különböző irányú hallásokból építkező Nagy Mágus; osztályon és társadalmon kívül éli száműzött életét, amely azonban mégis sikeres. Ilyesmi lettem volna én is.” (BARTA 105.)

Ács máshol is beszél arról, hogy habozott, egyáltalán Kaposvárra szerződjön-e. (BOGÁCSI 1991 73.) Pedig akkoriban szüksége volt új művészi erőkre a színháznak. Az 1977/78-as évad végén sokan elszervezték Kaposvárról, mert az addigi igazgató, Zsámbéki Gábor a budapesti Nemzeti Színház vezető rendezője lett, és nemcsak Ascher Tamást, a kaposvári társulat meghatározó rendezőjét vitte magával, hanem több vezető színészt is: Helyey Lászlót, Koltai Róbertet, Molnár Piroskát, Pogány Juditot, Vajda Lászlót. „A vezető művészek jelentős része a Nemzeti Színházhoz került – értékelte a kaposvári színház helyzetét a helyi lap –, de távoztak – nem is jelentéktelen erők – Kecskemétre is.” (LESKÓ 1979) Ez utóbbi utalás elsősorban Szőke István rendezőre vonatkozik, akinek a nevéhez szintén több fontos kaposvári előadás kötődött.

A Nemzeti Színházba távozók után „az ott maradtak valamiféle becsapottság érzésbe menekültek” – írja a színészgárdáról egy kaposvári színházról szóló cikk. Ez természetes, „hisz ez egy közösségi színház volt, itt nem voltak sztárok, dédelgetett kedvencek.

A felsoroltak [azaz a távozők] sem voltak azok, csupán tehetségesebbnek, eredetibbnek látszottak, mint akik maradni kényszerültek. A közönség a felsorolt művészeket szerette, becsülte. Ismerek kaposvári nézőket, akik nyíltan bevallották: Molnár Piroska vagy Koltai Róbert miatt bármit hajlandók megnézni.” (APÁTI) Mindezek miatt „nagy tétje volt az 1978/79-es színházi évadnak: sikerül-e művészileg, szakmailag megközelítőt produkálni az előző évadok eredményeihez”. (LESKÓ 1979)

A kaposvári színház új igazgatója az addigi főrendező, Babarczy László lett. Az új évadban kilenc bemutatót tartottak. Először – immár vendégként – Ascher Tamás rendezte meg legendássá vált gyerekszínházi előadását, a *Pinokkiót* az immár szintén vendég Pogány Judittal a címszerepben.¹ Majd ugyancsak Ascher rendezte *A szécsuáni jólélek* című Brecht-darabot.² Ezután – szintén vendégként – a filmrendező Gothár Péter vitte színre a *Nebáncsvirág* című operettet. (Gothárnak ez volt az első színházi munkája.) Ezután Babarczy László rendezte Shakespeare *Szeget szeggel* című színművét.³ Majd egy újabb zenés darab következett: Leonard Bernstein Voltaire klasszikus kisregényéből írt műve, a *Candide*,⁴ amit a szintén filmrendező Gazdag Gyula állított színpadra, aki akkoriban rendszeresen dolgozott a kaposvári színházban.

Ezután következett Ács János első kaposvári munkája, az *Esküvő*. A rendező számára Gazdag Gyula tolmácsolta a színház felkérését, mert Ács korábban forgatott Gazdag filmjeiben. „Nyilván Babarczy Laci figyelt engem, kellően mély, izgalmas személyiség vagyok-e, elegendő-e annak az úrnak a betöltésére, ami keletkezett.” (BOGÁCSI 1991 74.) „De az *Esküvő* még semmire sem kötelezett” – mondja Ács. (BOGÁCSI 1991 73.) Különösen azért nem, mert a rendező úgy érezte, hogy különbözik a kaposváriaktól. „Azt gondolom, hogy amikor rendezni kezdtem, arra figyeltek fel [a kaposváriak], hogy én egy másik világról tudósítok. Ezt vehette észre Babarczy László is.” (BOGÁCSI 1991 72.) Ács egy másik interjúban is a kaposváriaktól való különbözőségét hangsúlyozta: „Én érzem, hogy más vagyok. Senkihez sem állok közel. Senkihez sem tartozom. Ez nem az ő gyarlóságukból, nem is az én kiválóságomból fakad. Lángfalak előtt fekete emberek zokognak. Ilyennek látta Babarczy László az *Esküvőt*, s ők mindannyian megértették akkor, hogy én mennyire más vagyok. Hogy van irracionális, álomlátás, érzékiség is. Mégis megszerettek, én pedig szeretném felszabadítani őket.” (BOGÁCSI 1981)

Mindehhez egy másik beszélgetésben hozzáteszi azt is, hogy „akkortól fogva, hogy aláírtam a szerződést, magától értetődő volt az odatartozásom, sokáig teljesen harmonikusnak éreztem a helyzetemet, minden baj ellenére.” (BOGÁCSI 1991 74.) Egy harmadik interjúban így beszél: „Kaposvárra kerülve én azt a légkört éreztem, hogy miként hatnak egymásra az emberek, a különböző fajta tehetségek, vágyrendszerek, hiúságok. Lefegyve-

1 Az 1978. szeptember 19-én bemutatott produkcióban Pogány Judit mellett Tóth Éva, Csákányi Eszter, Lukács Andor, Gőz István, Garay József játszotta a főbb szerepeket.

2 Az 1978. szeptember 29-én bemutatott előadás főszerepeit Pogány Judit (m. v.), Balkay Géza, Hegedűs Erzsébet (m. v.), Rajhona Ádám, Kiss István, Kun Vilmos, Dánffy Sándor, Csákányi Eszter, Lukács Andor, Czákó Klára és Garay József játszotta.

3 Bécs hercege: Kun Vilmos, Angelo: Rajhona Ádám, Izabella: Tóth Éva, Claudio: Bregyán Péter. Bemutató: 1978. november 17.

4 Az 1978. december 22-i bemutató főszereplői Csernák Árpád, Spindler Béla, Nagy Anikó, Balkay Géza, Csákányi Eszter.

rezve, célra orientálva működnek. Hirtelen és egyszerre nagy mennyiségben kaptam meg mindazt, ami Kaposváron jó volt. Ekkor én ezt még nem éreztem meg. Csak azt láttam, mennyire más vagyok, mint a többi. Nagyon tetszett nekem ez az egész, de én még egy unikum voltam ebben a környezetben. Ma már látom, hogy e tanítás vagy közös tanulás – ami összefügg egymással – eredményeként csak ebben az országban, ebben a nyelvben, a mi színházi nyelvünkben lehet megfogalmazni mindazt, amivel kapcsolatban korábban azt mondtam, hogy a világról beszélek.” (BARTA 105.)

Változások évadai

Az 1978/79-es szezont értékelő cikkében a helyi lap kritikusa úgy véli, hogy „az évad tervezése hagyott kívánnivalókat”. Szerinte „egy abszurd mű, az *Esküvő* prózai, s gyenge anyagból készül *Augusztusi vasárnap*” bemutatója bizonyította ezt. Csaknem négy hónap kiesést jelentett, a közönség ugyanis »nem vette a lapot«, s a látogatottság erősen visszaesett.” (LESKÓ 1979) Ezt annyira fontosnak érzi a kritikus, hogy még egy év múlva is visszatér rá: „A közönség az évad harmadik negyedében kezdett elmaradozni a színházból. Volt olyan produkció, amely előadásokként mindössze száz nézőt vonzott.” (LESKÓ 1980) Magyarázata is van a történetekre: „A groteszk – ha ilyen töményen kapjuk – játékbeli monotóniát okozhat” – mondja, és elismétli a „reménytelenség színházával” kapcsolatos vádjait, mert szerinte az *Esküvő* és más művek bemutatásával ez uralta el a színház műsortervét. „Nem hurrá-optimizmust, nem sematikus – tehát felületes – műveket hiányolunk, hanem olyanokat, melyekben nyitott marad a lehetőség az ember embernek maradására, a jövőformálásra!” (LESKÓ 1979)

„A kaposvári közönség elpártolt tehát a színházról?” – kérdezi az imént idézettekhez hasonló megjegyzések nyomán a *Film Színház Muzsika* kaposvári összefoglalója. „Babarczy László igazgató-főrendező számokkal bizonyítja, hogy a színház látogatottsága nem kisebb, mint korábban. S ha Hrubin darabja, az *Augusztusi vasárnap* kicsit jobban bejön, rekordlátogatottságú évadot zárhatna a színház” – válaszol a felvetett problémára a cikk. (APÁTI 10.)

Az *Augusztusi vasárnapot* Frantisek Hrubin darabjából Gazdag Gyula rendezte az *Esküvőt* követően. A *Film Színház Muzsika* kritikusa zárójelben megjegyzi, hogy az előadással kapcsolatban „a kaposvári nézőknek ezúttal igaza van, a darab valóban érdektelen: itt és most Magyarországon ez a darab semmiről sem szól, s ezt csak erősíti Gazdag Gyula szépelgő rendezése”. Az *Esküvő*vel kapcsolatban viszont Molnár Piroska szavait idézi, aki a Nemzeti Színházhoz való szerződése után is rendszeresen visszajárt Kaposvárra előadást nézni: „Ács János rendezésében, az *Esküvő*ben láttam meg újra azt, ami nekem a legfontosabb a színházban: hogy az emberek, a színészek céllal beszélnek, hogy tudják, hogy mit akarnak tőlük. Az ember csak gyönyörködött a színészvezetés pontosságában, micsoda gyönyörű munka lehetett ez! És a díszlet és jelmez ritka összhangja is megragadott.” (APÁTI)

Az *Esküvő* és az *Augusztusi vasárnap* között még egy bemutatót tartottak az 1978/79-es évad vége felé Kaposvárott: egy zenés gyerekdarabot, Ránki György *Muzsikás Péterét*

5 Az 1979 márciusában bemutatott előadás főszerepeit Olsavszky Éva, Csákányi Eszter, Rajhona Ádám, Kun Vilmos és vendégként Koós Olga játszotta.

tűzték műsorra Lengyel Pál rendezésében.⁶ Majd egy Babarczy-rendezés következett: Bulgakov *Bíbor szigetét* vitte színre a nagyszínpadon.⁷ Ezt „reveláció erejű” előadásnak, az „évad eseményének” nevezte a helyi kritikus. De országosan is nagyon jól fogadták az előadást. „Remek záróakkord egy rendkívüli akadályokkal indult és végül is kitűnően sikerült évad végén” – írta a színházi szaklap kritikusa. „Micsoda erőket, tartalékokat halmozott fel tíz év következtetés, kitartó munkája, hogy a színház kiheverte három vezető rendezőjének és jó néhány színészcsillagának távozását. Sem a társulat műsorában, sem az előadások színvonalában nem észlelhetett a néző törést, megalkuvást, kényszerű engedményeket.” Majd azt is hozzáteszi, hogy „egy újabb, fontos Bulgakov-művel ismerkedhettünk meg a kaposváriak jóvoltából. Gombrowicz *Esküvője* után még egy olyan bemutatóra vállalkoztak, amely a könyvkiadást megelőzve évtizedek mulasztását pótolja.” (MIHÁLYI)

Az évad színészi teljesítményeit így jellemzi a helyi lap kritikusa – egyúttal áttekintést adva arról is, hogy kik voltak az átalakult társulat meghatározó színészei: „Nem teljes a felsorolás, de feltétlenül beszélnünk kell Lukács Andor minden színpadra lépéséről – mindig meg voltunk győződve tehetségéről, most is: jelentős egyéniségévé vált a magyar színjátszásnak –, Kiss István játékában is örömmel leltük, Mihályi Győző pedig valószínű meglepetése volt az idei évadnak, jutott jó és jól megoldott szerep Olsavszky Évának, Csákányi Eszternek, Czákó Klárának, Kiss Jenőnek, ifj. Mucsi Sándornak. Kun Vilmos sok évi magas művészi színvonalú munkájának megérdemelt jutalma az Erdemes művészi cím, Rajhona Ádám remekléseinek a Jászai-díj volt. Dánffy Sándort mindhárom idei szerepéért elismerés illeti. Nagy Anikó nagy nyereség. Fokozott érdeklődéssel tekinthetünk a főiskolát végzett új színészek szereplése elé. Tóth Évát már ismertük, Balkay Géza több alakítással is bizonyította tehetségét, akárcsak Spindler Béla – minden szerepben. Bregyán Péternek ez volt az első teljes évada itt.” (LESKÓ 1979)

Ez mindig is „egy közösségi színház volt, itt nem voltak sztárok, dédelgetett kedvencek” – írta a *Film Színház Muzsika* összefoglalója. És „bármennyire szimpatikus is a sztártalan élet, mégis csak ki kell mondani: a kaposvári színház »színésztermelő« műhely is. Erős egyéniségekből áll ez a közösség, s ezért lehet jó közösség belőle.” (APÁTI)

Babarczy László azt is elmondja a cikkben, hogy „ami itt van a kaposvári színházban, az nem pótolható, azt minden körülmény közepette tovább kell csinálni, hogy az itteni munka erős és fontos működési mód az életben. Hiszen ez a szellemi műhely nem hozható létre az egyik órától a másikra, s nem is szüntethető meg. Ha szakmailag komoly munka folyik, akkor a színész elégedett. A műsorterv vegyes, sokoldalú, sokirányú, sokféle igényt kielégítő, de a különböző darabok különlegességén túl is egymásra mutató. A következő évadban harminc darab tervével foglalkoznak, s van köztük magyar darab is.” (APÁTI)

„Nem lesz könnyű a jövő színházi évad sem” – jegyzi meg ugyanakkor az évad-összefoglalója végén a helyi lap kritikusa, mert újból változik a társulat összetétele: „olyan

6 Bemutató: 1979. március 8. Főszereplők: Nagy Anikó, Csákányi Eszter, Garay József, Balogh Tamás, Rózsa Tibor.

7 Az 1979. május 11-én bemutatott előadás főszerepeit Kiss Jenő, Kiss István, Sára Bernadette (m. v.), Simon Zoltán, Csernák Árpád, Galkó Bence, ifj. Mucsi Sándor, Spindler Béla játszotta.

színészek távoznak, mint Balkay Géza és Tóth Éva – előszerződésük volt [előbbinek a Vígyszínházba, utóbbinak a Nemzeti Színházba] –, Réti Erika, Kiss Jenő, Mihályi Győző, Bregyán Péter és Balogh Tamás. [Mind az öten Kecskemétre szerződtek.] Gothár Péter lesz a főrendező”. (LESKÓ 1979)

Miért nem lett Ács János főrendező?

Babarczy László Ács Jánosnak is felajánlotta a főrendezői posztot. „Nem volt főrendező sem [pontosabban egyszemélyben volt Babarczy főrendező és igazgató is], kellett valaki, aki segítene neki” – meséli Ács. „Hosszú beszélgetés után felajánlotta, legyen főrendező. Én nem adtam rá feleletet, de persze ez járt szüntelen a fejemben. Akkoriban mindketten ugyanabban a Dimitrov utcai házban laktunk, ahol a rendezők szálltak meg lent. Egy éjjel elkezdtem álmomban kiabálni, tiltakozó szavakat, hangokat ordítottam. Bejött Laci a szobámba, én fölriadtam, azt mondja nyugtatgatva: Ha ennyire nem akarsz, nem kell, nem muszáj! Úgy látszik, szinte fizikai ellenállás lappangott bennem a pozícióval szemben.” (BOGÁCSI 1991 74.)

Mindehhez egy másik beszélgetésben azt teszi hozzá Ács: „Ha akkor én nem a rendezői házban alszom, hanem mondjuk egy színészházban, s a Laci elmondja nekem, hogy ki akar nevezni főrendezőnek, és másnap reggel fölkelek, és azt mondom, hogy igen, akkor az egész életem más lett volna.” (EÖRSI) (Itt azt is megjegyzi, hogy Gothár szerinte teljesen alkalmatlan volt a főrendező posztra, később Babarczy le is váltotta, ekkor visszajött Ascher Kaposvárra, és ő lett a főrendező.)

Ács azt is elmondja, hogy Babarczy László volt a harmadik tanítómestere. „Olyan volt nekem, mint egy második főiskola. Nemcsak a személye, a példamutatása, a belső szabadsága, a bajokat elsímító döntései hatottak rám, hanem mindaz, amit színigazgatóként maga körül mozgásban tart, a munka közbeni és azon kívüli viszonyokban, ahogy egy akolba gyűjt különböző nagyságrendű művészeket. Én a legnagyobb alkotásának ezt tartom. Figyelő tanítványként a szakmát tanultam, miközben olyan életmintákat is láttam, amelyek ismeretlenek voltak számomra. Hogyan él egy magányos színész, hogyan vergődik egy házaspár. Attól, hogy másokat megértettem, jobban megértettem saját magamat.” (BOGÁCSI 1991 72–73.)

Az új évadban a távozókat pótlandó Áccsal és Gothárral együtt kilencen érkeztek a kaposvári társulathoz, köztük négyen: Máté Gábor, Básti Juli, Bezerédi Zoltán, Tarján Györgyi a főiskoláról. „Egyikük-másikuk meglepődött, hogy Kaposváron is van intrika, részegség, pénztelenség, tehetségtelenség. Nem tűndérlak ez sem” – mondja egy másik interjúban Ács. És itt is hozzáteszi: „Mostanában kezdem megérteni, milyen egyszerű színházvezető Babarczy László, aki mindent tud, mindent ért, mert »szemüveges«, aki nagyon okos, túl okos, mégis csodás lény.” (BOGÁCSI 1981)

Ezzel Ács ismét a közte és Babarczy (illetve a „kaposváriak”) közti szemléletbeli, mentalitásbeli különbségre utal. Arra, hogy más művészi eszmények szerint dolgoztak. „Lassanként rájöttem, hogy létezhet egy sokkal politikusabb gondolkodás, kevésbé önbaját fogalmazó rendezés. De éppen Babarczy Laci személyén keresztül integrálható az én másfajta szemléletem, másfajta színházeszményem is. S hogy ennek is, annak is van létjogosultsága.” (BOGÁCSI 1991 73.)

Egy másik interjúban is utal Ács arra, hogy az ő személyesebb, „önbaját fogalmazó” színházfelfogásával szemben a kaposváriak politikusabb színházeszményt képviseltek: „Minden rendezésük, Babarczy Lászlóé, Ascher Tamásé s a többieké is egy-egy hozzászólás, egy-egy kihívás, egy-egy jel. Ekképpen születnek meg az évad hangsúlyai. Az egész színház egy valamiről szól. Ez a hosszú távú, bonyolult vezetés azért olyan magas szintű, mert itt mindig egy fokkal feljebb kötnek kompromisszumokat, mint máshol. Ők férfiak, felnőttek, értelmiségiek, akik felelős véleményt mondanak az ország ügyeiről.⁸ Én pedig gyermek vagyok, aki nem az országról beszél, hanem egyszerűen a világról... Sétálgatok a tengerparton, találok egy szépen csiszolt kavicsot, kezembe veszem, és kiáltozni kezdek. Megmutatom az odasereglt embereknek... Számomra ennyi a színház.” (BOGÁCSI 1981)

Ács János egy későbbi interjúban is visszautalt erre a kijelentésére: „Azért mondtam egyszer egy interjúban, hogy gyermek vagyok, aki nem az országról beszél, hanem a világról, mert mindenáron meg akartam magam különböztetni az olcsón, közvetlen szóki-mondó előadásoktól. Valamilyen módon ez még mindig igaz, csak másképp kell fogalmaznom.” (BARTA 104.)

Ugyanitt így összegzi Kaposvárra kerülését: „Nekem szerencsém volt. Olyan – most már látom – különleges helyzetben nőttem fel a színházban Babarczy és a többiek mellett, ami a többi fiatal rendezőnek nem adatott meg. Tisztelhettem, tanulhattam, vitatkozhat-tam – és láttam, hogy tőlem is tanultak. Ez a kölcsönös tanulási folyamat teszi felnőtté az embert. Ha a munkánk mögött nincs kollektív tudás – és nemcsak színházi –, egy társadalmi, politikai, esztétikai csoportosuláshoz való tartozás érzése, akkor az előadás rendkívül szubjektív lesz. És rendkívül közel kerülhet a véletlenszerűséghez, az ötletsze-rűséghez, a hülyeséghez.” (BARTA 103.)

Az 1979/80-as évad

A következő kaposvári évad négy rendező: Babarczy László, Gazdag Gyula, Lengyel Pál és Ács János munkáira, valamint vendégként Ascher Tamás rendezésére épült. Műsorpo-litikájában pedig a korábban kialakult arányokat tükrözte: voltak gyerekelőadások, zenés, többnyire szélesebb közönséget célzó bemutatók és drámai produkciók.

Az évad egy nyári bemutatóval kezdődött (vagy fejeződött be az előző): júliusban a balatonboglári Vörös kápolnánál a „jugoszláviai” Ivo Brešan *Hamlet*-átiratát, a *Paraszt Hamletet* játszotta el a kaposvári társulat Babarczy László rendezésében.⁹ (A Boglári Játék-szín másik bemutatójaként jórészt kaposvári színészekkel Lengyel Pál rendezte meg Paul Foster zenésjátékát, a *Silver Queen Szalont*.¹⁰)

Az évad kaposvári bemutatói közül hármat talált kiemelkedőnek, és jutalmazott nívó-díjjal a kulturális minisztérium. Ezek közül az egyik gyerekprodukció volt. „Lázár Ervin

8 „A kaposvári színház nem kísérleti színház, hanem érvényes, eleven társadalmi fórum akar len-ni.” (APÁTI 11.)

9 Az 1979. július 13-án bemutatott előadás szerepeit Kátay Endre, Dánffy Sándor, Básti Juli, Ol-savszky Éva, Bezerédi Zoltán, Máté Gábor, Helyey László és Eperjes Károly játszotta.

10 Bemutató: 1979. július 26. Főszereplők: Kishonti Ildikó, Lukáts Andor, Csákányi Eszter, Spind-ler Béla, Eperjes Károly, Gőz István, Bezerédi Zoltán. Később a darabot *Színezüst csehbő* címmel játszották Magyarországon.

humanista üzenetű *Berzsián és Dideki* mesejátékával Lengyel Pálnak sikerült ismét a régi rangra emelnie a gyermekszínházi tevékenységet, mely egyébként a tavaly őszi nemzet-közi gyermekszínházi fesztivált is eredményezte” – írta évad-összefoglalójában a helyi lap kritikus. „Lengyel Pálnak kitűnő színészek és fegyelmezett műszaki gárda álltak ren-delkezésére a kiemelkedő produkció létrehozásához.”¹¹ (LESKÓ 1980) (A másik gyermek-színházi bemutató, Spiró György *Hajrá, Samu* című darabja Gazdag Gyula rendezésében kevésbé volt sikeres.¹²)

Az évad zenés bemutatói közül „a legtöbb nézőt az elnyűhetetlen *Csárdáskirálynő* von-zotta Ács János sajátos arculatú, realitásokhoz közelítő, hatásos rendezésében. Hatásos volt a *Kabaré*” színrevitele Gazdag Gyula által.” (LESKÓ 1980) Ugyancsak Gazdag ren-dezte az évad végén a Voskovec–Werich szerzőpáros *Nehéz Barbara* című zenésjátékát.¹⁴

A másik minisztériumi nívódíjat – mint kiemelkedő produkciót – egy új magyar darab bemutatója kapta. Bereményi Géza *Halmi* című műve egy jelenkorba helyezett *Hamlet*-átirat.¹⁵ „Részmegoldatlanságaival együtt is a legizgalmasabb magyar dráma hosszú évek óta” – írta róla az egyik kritikus (BÁNYAI), amikor indokolta szavazatát a Szí-nikritikusok díjánál, amelyet az 1979/80-as évad végén osztottak ki először. A legjobb új magyar dráma díjára többen is Bereményi *Halmiját* jelölték (amit végül nem ez a darab, hanem Csurka István *Deficit* című műve nyert el). „Társadalmi és művészi szempontból egyaránt ez a fontosabb darab” – indokolta döntését az egyik kritikus, hogy végül miért nem a *Deficitre*, hanem a *Halmira* szavazott. (NÁNAY) „Nem hibátlan darab ez – viták tárgyát is képezte –, de egy tehetséges drámaíró olyan munkája, amely a legszebb remé-nyekre jogosít fel” – mondta róla a helyi lap munkatársa. (LESKÓ 1980) „Dramaturgiai fésületlenségét éppen hogy éretnének érzem némely jól megcsinált dolgozathoz képes” – indokolta szavazatát egy másik kritikus. (MÉSZÁROS) A *Halmi*t az új főrendező, Gothár Péter állította színre.¹⁶

Az évad kaposvári drámai bemutatói közül a legnagyobb elismerést a vendégként rendező Ascher Tamás munkája kapta, amely szintén elnyerte a minisztériumi nívódíjat. John Arden *Gyöngyélet (Élnek, mint a disznók)* című művét vitte színre.¹⁷ „Az angol mű itt és most aktuális problematikáját rendkívül magas színvonalon tolmácsolta az együttes

11 Az 1980. március 20-án bemutatott előadás főszerepeit Rajhona Ádám, Csákányi Eszter, Beze-rédi Zoltán, Gőz István, Kristóf Kata játszotta.

12 Bemutató: 1979. szeptember 19. Főszereplők: Nagy József, Gőz István, Czákó Klára, ifj. Mucsi Sándor.

13 John Kander és Fred Ebb musicaljét 1980. január 11-én mutatták be Kaposvárott. Konferanszié: Spindler Béla. Clifford: Lukáts Andor. Sally: Csákányi Eszter. Ernst Ludwig: Rajhona Ádám. Schneider kisasszony: Czákó Klára. Schultz úr: Gőz István.

14 Az 1980. május 9-i bemutató főszerepeit ifj. Mucsi Sándor, Czákó Klára, Kátay Endre/Stettner Ottó, Olsavszky Éva, Bezerédi Zoltán, Kun Vilmos, Cselényi Nóra játszotta.

15 Bemutató: 1979. november 30. Főszereplők: Rajhona Ádám, Lukáts Andor, Olsavszky Éva, Tar-ján Györgyi, Eperjes Károly, Spindler Béla, Kun Vilmos.

16 Ugyanő az évad végén stúdió-előadásként rendezte meg Harold Pinter *Hazatérés* című darabját. Bemutató: 1980. május 16. Szereplők: Kátay Endre (m. v.), Dánffy Sándor, Rajhona Ádám, Lázár Kati (m. v.), Lukáts Andor, Eperjes Károly.

17 Bemutató: 1980. február 22.

Ascher Tamás rendezésében, mintegy bizonyítva, hogy lehet az eredeti szöveggel, erőszakos aktualizálás nélkül is érvényes figyelmeztetést küldeni a társadalomnak. Nagyszerű színészi alakításokkal örvendeztetett meg bennünket a bemutató.” (LESKÓ 1980) A színikritikusoknál is szóba került a *Gyöngyélet* az évad végi szavazásnál, mint a legjobb előadás. A díjra igazán csak azért nem volt esélye, mert a többségnek jobban tetszett Ascher másik rendezése, a Nemzeti Színházban készített *Jövedelmező állás*, ami el is nyerte a legjobb előadás díját.¹⁸ „A *Gyöngyéletre* még sokáig fog emlékeztetni a nagyszerű színészi alakítások egész sora” – írta az egyik kritikus. (Cs. TÖRÖK) És az előadásban nyújtott teljesítményéért Csákányi Eszter el is nyerte a legjobb női, Eperjes Károly pedig a legjobb férfi epizódalakítás díját (Eperjes esetében sokan említették a *Halmiban* játszott szerepét is.) A jelölések között a *Gyöngyélet* többi szereplőjének neve is felbukkan. „Mivel lehetne jutalmazni a *Gyöngyélet* nyolc abszolút főszereplőjének (vagy nyolc abszolút epizodistájának?) mesteri egyéni és együttes játékát?!” – kérdezi az egyik kritikus. „Nyilvánvalóan nem nagy jutalom, de legalább leírom a nevüket: Csákányi Eszter, Czákó Klára, Lukáts Andor, Kun Vilmos, Olsavszky Éva, Pásztor Erzs, Rajhona Ádám, Tarján Györgyi.” (KOLTAI 1980a)

A *Gyöngyélet* után az évad drámai bemutatói közül kevesebb figyelmet kapott a Babarczy László rendezte *Don Juan*. A helyi lap kritikusa örült volna, „ha Babarczy László még egy rendezést vállal az évadban, hiszen – évek sora bizonyítja –, a második produkcióval aratott országos sikereket. (Emlékeztetfrissítőül: *A konyha, Troilus és Cressida, Rokonok, Bíbor sziget*.)” (LESKÓ 1981)

Az 1979/80-as évad drámai bemutatóinak sorába illeszkedett Ács János rendezése, az *Átváltozások*. Úgy tűnik, hogy az évad kaposvári előadásai közül ez sem tűnt ki különösebben, sőt többek szerint „az előadás talán nem is annyira elementáris, mint Ács korábbi munkái”. (KOLTAI 1980b) De volt olyan kritikus, aki az évad végén a legjobb előadásként szavazott rá (PÁLYI) – más is említette a jelöltjei között (ZAPPE) –, sőt az előadás szereplői (Lukáts Andor, Básti Juli, Máté Gábor) is felbukkannak a színészi díjra jelöltek között.

FORRÁSOK:

- APÁTI Miklós: Látogatás Kaposváron. *Film Színház Muzsika* 1979. június 9. 8–11.
 BÁNYAI Gábor indoklása – Színikritikusok díja 1979/80 *Színház* 1980. 10. sz. 4–5.
 BARTA András: A mai magyar színházról – kilenc tételben. Beszélgetés Ács Jánossal. *Mozgó Világ* 1987. 4. sz. 100–107.
 BOGÁCSI Erzsébet (1981): Színház vagy tündérlak. Beszélgetés Ács Jánossal. *Magyar Nemzet* 1981. április 29.
 BOGÁCSI Erzsébet (1991): *Rivaldazárlat*. Dövin, Budapest, 1991. 68–84.
 Cs. TÖRÖK Mária indoklása – Színikritikusok díja 1979/80 *Színház* 1980. 10. sz. 7.
 EÖRSI László: Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.

¹⁸ Osztrovskij darabját 1980. május 23-án mutatta be a Nemzeti Színház. Főszereplők: Őze Lajos, Agárdi Gábor, Moór Marianna, Máthé Erzs, Császár Angela, Balkay Géza, Vajda László, Sinkó László, Szirtes Ági, Pogány Judit.

KOLTAI Tamás indoklása (1980a) – Színikritikusok díja 1979/80 *Színház* 1980. 10. sz. 10.
 KOLTAI Tamás (1980b): Átváltozások. Kaposvári Csiky Gergely Színház. *Új Tükör* 1980. május 4.

- LESKÓ László (1979): Színházi évad tanulságokkal. *Somogyi Néplap* 1979. július 8.
 LESKÓ László (1980): Az évad visszhangja. *Somogyi Néplap* 1980. június 29.
 MIHÁLYI Gábor: Bulgakov-szatíra Kaposvárott. *Színház* 1979. 8. sz. 7–10.
 MÉSZÁROS Tamás indoklása – Színikritikusok díja 1979/80 *Színház* 1980. 10. sz. 12–13.
 NÁNAY István indoklása – Színikritikusok díja 1979/80 *Színház* 1980. 10. sz. 14–15.
 PÁLYI András indoklása – Színikritikusok díja 1979/80 *Színház* 1980. 10. sz. 15–16.
 ZAPPE László indoklása – Színikritikusok díja 1979/80 *Színház* 1980. 10. sz. 20.

„AZ ÖNMAGA ISMERETÉBE PUSZTULÓ EMBER”

Ács János következő rendezését 1980 februárjában mutatták be Kaposvárott. A Middleton–Rowley szerzőpáros *Átváltozások* című darabját vitte színre. Egyértelmű helyet az biztosít életművében ennek a munkának, hogy ezzel az előadással is folytatta a magyar színházi repertoárból hiányzó darabok felfedezését. És ezzel nemcsak a műsortervet igyekezett felfrissíteni, hanem bizonyos értelemben a színházi gondolkodást, fogalmazásmódot, színpadi nyelvet is megújítani.

A magyar színházak műsortervének beszűkülését, és ezzel együtt a színházi gondolkodás túlzott óvatosságát – összefüggésben a nézői elvárások konzervativizmusával – több korabeli elemzés is felveti. Szántó Judit például így fogalmazza meg a problémát: „Mindig is nehezen értettem színházaink tartózkodását: a régebbi és a 20. századi, de hagyományosabb stílusban munkálkodó klasszikusok ápolása és a legújabb avantgárd kísérletekkel való kacérkodás között miért nem jutott hely nálunk a modern drámaírás előkészítőinek, Kleistnek, a Sturm und Drangnak, Schnitzlernek, Hofmannsthalnak és éppen Wedekindnek, avagy távolabbra nézve, a Shakespeare-kortársaknak és közvetlen -utódoknak, közelebb keresgélve, az expresszionizmusnak?” (SZÁNTÓ 28.)

Ács János ezúttal a Shakespeare-kortársak és -utódok közül választott. 1622-ben mutatták be Londonban a Jakab-kori szerzőpáros, Thomas Middleton (1580–1627) és William Rowley (1585–1626) darabját, az *Átváltozások*at. „A tragédia keletkezésének évszázadában a legnépszerűbb színpadi művek közé tartozott.” De hosszú időre eltűnt az angol színpadokról, és csak az 1950-es évektől került újra színre. (ORSZÁGH 687.) Magyarul 1961-ben jelent meg az angol reneszánsz drámákat összegyűjtő háromkötetes antológiában, de Ács János 1980-as rendezéséig nem került magyar színpadra.

Ezt – és a magyar színjátszás tartózkodását más szabálytalan, szokatlanabb daraboktól – így magyarázza az imént idézett kritikus: „színházunk e művekhez és irányzatokhoz nem elég vad. Hagyományai az egyértelmű, lekerekített fogalmazásokhoz kötik, óvakodik a végletes, szélsőségesen ellentett hatásoktól.” Ám Szántó Judit úgy látja, hogy a szokatlan daraboknak „vannak már kongeniális előadásai” is, például „Ascher Tamás Ödön von Horváth- és Szép Ernő-rendezései, Ács János Wedekind-rendezése, *A tavasz ébredése*

1 Ödön von Horváth *Mesél a bécsi erdő* című darabját 1977 decemberében, Szép Ernő *Patika* című darabját 1972 novemberében vitte színre a rendező Kaposvárott.

–, de rendezőink, színházaink többségétől még alapvetően idegen ez az áttételes, közvetett fogalmazásmód, amelyben az előadás tartalma, mondanivalója nem az egymást követő részek összegeződéséből áll össze, hanem az egész produkció alaphangja árnyalja, értelmezi – esetleg épp az ellenkező irányban az egyes részleteket.” (SZÁNTÓ 28.)

Az idézet azért is fontos, mert az *Átváltozások* (és más Ács által felfedezett darabok) színrevitele sem csak a repertoár bővítése miatt fontos, hanem azért is, mert Ács János rendezése koherens színpadi világot épített fel a segítségükkel, s ez bizonyos értelemben más-fajta színházi gondolkodást tételez fel, mint a bevett klasszikusokból született előadások.

Színház, díszlet, terek

Az *Átváltozások* „a reneszánsz drámai konvenciójának megfelelően két cselekménysíkon játszódik le: egy tragikus főcselekményben és egy komikus mellékcselekményben. Az előbbi: véres rémdráma, szereplői spanyol grandok, az Alicante kormányzójának körébe tartozó arisztokraták.” A Middleton által írt főcselekményhez lazán kapcsolódik egy Rowley által írt mellékcselekmény, ami a bolondokházában játszódik. „A mellékcselekményt egészen a legutóbbi időkig a darab legfőbb tehertételeként emlegették. A darab újabb méltatói viszont éppen a »fönti« és »lenti« cselekményszál együttes hatásában, a bennük lejátszódó konfliktusok tükröképszerűségében vélik fölfedezni az *Átváltozások* modern értékeit” – írja az előadás egyik elemzője. (KOLTAI 1980b 33.)

„Az *Átváltozások* színpadra állításakor kézenfekvőnek látszik a dráma szerkezeti fölépítésében és gondolatmenetében egyaránt megmutatkozó ellentétpárok, illetve párhuzamok kiemelése” – olvassuk ugyanebben az elemzésben a fő- és mellékcselekmény kettősségéről. „Ács János értelmezése első látásra is mélyebbre törekszik; fölfogása fokozatosan, bár korántsem megadóan bontakozik ki a játék során. Mindenekelőtt meglepő az előadás teátrális kerete: »játszik« a barokk színházi konvenciót fölidező bársony előfüggöny.” (KOLTAI 1980b 34.)

Már Ács eddigi munkáiban sem csupán csak helyszín volt a színház, hanem egyúttal az előadások témája is, amelyen keresztül szemléleti, gondolati problémákat is igyekezett megfogalmazni. Ehhez határozottan épített a teátrális hatásokra is. Az *Átváltozások* indításként például a rendező színpadi képként fogalmazza meg azt, amire a darab szövege csak utal. „Templomban láttam meg először őt” – szól Alsemero (Máté Gábor) szájából a darab első mondata. (MIDDLETON–ROWLEY 397.) Beatricéről beszél, akibe első látásra beleszeretett. Az előadásban látjuk is a templomi képet: „Fohászkodó térdel a függönyrésnél. Megnyílnak a kárpitok, fény bíborlik fel a bársonyon, félrehúzódik az egyik függönyszárny” – írja le az előadás felütését az egyik kritika. „A színen, a karzaton fent, kórus dalol kenetesen. Az ájtatos fiatalember feláll, már ábrándozik mosolyogva, ábrándozik e szent hely legszebbjéről, majdani szerelméről, hitveséről. Az előszínen, egy alanti rácsozatból bizarr alakok bukkannak fel. Vége a zsoldárnak. Fel a függöny. Valóban kezdődik az *Átváltozások* története.” (BOGÁCSI 1980)

Egy másik írás ugyanennek a képnek a felidézésével a rendezői gondolkodás sajátosságaihoz is próbál közelebb jutni: „A függöny egy reneszánsz ruhás fiatalember [Alsemero] térdeplő alakját folyja körül: megvalósul az a különös csoda, hogy a szóserintiség (»minden benne van a szövegben«) sugallatosabb képet szül, mint egy rafinált díszlet. A rendező,



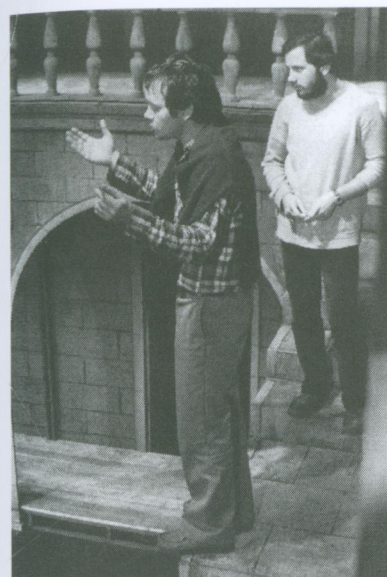
Jelenet az előadásból

mint egy naiv festő (szándékos, korántsem utánozható naivitással) magát a dolgot mondja (»a színház: templom«): az átszellemített érzékiség, példázatok és rítusok helyén vagyunk – de amikor a bal oldali félfüggöny felemelkedik (s a végén csak ez ereszkedik le az [a szintén Alsemero által elmondott] epilógus kedvéért), és beleshetünk ebbe az ironikus és mesebeli díszletvilágba, akkor már a színházzal mint egészszel, mint műfajjal, mint életlehetőséggel szembesülünk.” (FORGÁCS 64.)

De az elemző szerint Ács rendezésében a színház egyáltalán nem metaforaként, hanem inkább szemléleti elemként, „életlehetőségként” működik, amely egészében meghatározza azt, hogy miként tekintünk arra a világra, amit látunk. „A háttal térdeplő ifjú bársonyfüggönyökbe mosódó fekete alakja rést üt a preparált álomvilág függönyfalába: mi is függönyök mögött vagyunk. Ez az egész világ. Pokol és menny.” (FORGÁCS 64.) Azaz Ács előadásának felütése most sem a valóságba vezet be a nézőket, inkább egy álomba, látomásba.

Minderről egy másik kritika kevésbé emelkedetten beszél: „Ez a kezdet már-már meseteri. Mert eredeti a kép: máris benne rejlik minden színhely, és a templom tere bravúrosan, egy szempillantásra, vagyis egy függönylebbentésre várbelsővé változik. És erős a hangulata: egyszerre ébreszt jókedélyt és balsejtelmeket.” (BOGÁCSI 1980)

A Donáth Péter tervezte színpadkép „hollywoodian »hiteles« operadíszlet, operai kék, olykor vadpirosan megvilágított alkonyi függönyégbolt: középkori vár, faragott szürke kövekből, könyöklővel, boltíves ablakokkal, résekkel, titkos járatokkal, lépcsőkkel, galériával.” A leírásból az is kiderül, hogy ebben a várbelső díszletben „a megvilágítás változása jelzi csupán a színhelyek változását: különben minden mozdulatlan, egybeforrt, összefüggő: spanyol várerőd, tengerpart, templom, bolondokháza. A díszlet vászonfala remeg olykor megtévesztően a surlófényben.” (FORGÁCS 63.)



Ács János próba közben

„A rendezés és a díszlet remek ötlete, hogy a mellékszál színhelye tulajdonképpen a színpad alatt van, onnan lépnek ki a bolondokháza lakói a zenekari árok fölé helyezett rácson keresztül a főcselekmény színterére, a várkastély előterébe” – olvassuk egy másik kritikában. (ZAPPE)

Így Ács a fő- és mellékcselekményben jelzett két világ sajátos kapcsolatát is megteremti: „Rácsok fedik a zenekari árkot. Aki rálép, bizonytalanul jár, mélységek fölött lép; akik alatta vannak, bolondosan kifestve, bolondos zsákruhában, olykor kibukkannak, olykor eltűnnek, és hangszereikkel, egzotikus és szedett-vedett hangszereikkel kísérik a dráma kibontakozását. Énekelnek, mint templomi kórus a karzaton, vagy leitmotívumokat szolgáltatnak óramű pontossággal egy-egy belépéshez, fordulathoz, vagy artikulátlanul üvöltönek (ketrecbe zárt rabok rikoltozása a vár kazamatáiból?), vagy csupán szemlélődnek.” (FORGÁCS 64.)

Tehát a fent és a lent „látszólagos különválasztása ellenére a színpad autonóm világa egységes; más szóval ugyanannak a világnak a »főntje« és a »lentje« jelenik meg benne. Vagyis a két cselekmény szembeállítását megtörténik anélkül, hogy a rendező a játék folyamán különösképpen törekedne erre.” (KOLTAI 1980b 34.) A bolondok szinte állandóan érzékelhető jelenléte a főcselekmény számára teremt tényleges viszonyítási pontot. A bolondok által képviselt „mellékszál megjelenítése egyébként olyan hangos és olyan túlzottan »bolondos«, hogy már-már csak érzelmi, hangulati aláfestésnek, a tragédia alatt meghúzódó egyetemes örület érzékeltetésének hat”. (ZAPPE) Ez egyúttal azt is biztosítja, hogy másképp (jobban elképedve) figyeljük a fő történetet. Hiszen a bolondok jelenlétének „nyüzsgően mozdulatlan keret[é]re feszül rá a dráma szövete: és a [drámaírók forrásául szolgáló] morális célzatú tanítás, egyszerű történés olyan lesz, mint egy sárral és vérral lefröcskölt lihegő, pulzáló, burjánzó, kitüremkedő lény.” (FORGÁCS 64.)

„Játékosság, naivitás, expresszivitás”

Ebben a három szóban foglalja össze a benyomásait a rendezésről az egyik kritika. Ács János sok mindennel megpróbálkozott, többek között a konzervatív színházi formák felélesztésével, megújításával is. Alkalmazta mindazt, „amit szégyell a mai színház: a magányosságot színlelő megszólalásokat vagy félreszólásokat, a szembetűnően kiszámított szituációkat vagy színi effektusokat”, ezeket most „kihívóan”, „mintegy figyelmeztető nyíltsággal” alkalmazza a rendezése. (BOGÁCSI 1980) Erről maga Ács János ezt mondja egy interjúban: „Az *Átváltozások* színrevitelekor a félreszólások technikája foglalkoztatott”, ez volt az a szakmai stúdium, amit e darab kapcsán maga elé tűzött. (BOGÁCSI 1981)

Az egyik elemzés le is írja ezeknek a „konzervatív formáknak” a működését az előadásban. Eközben utal a hagyományos drámai szerepkörökre, illetve a történet kibontakozására, működésére is. Az előadás kezdőképében látható „alázatos-göggös hátból [Alsemero térdeplő alakjából] nyájas és nyílt tekintet lesz, szembeforduló, hozzánk fordul arc, bizalmas, bensőséges akcentusú »félre« monológ (burkolt prológus): a hősszerelmes vallomása arról, hogy szerelmes. Hősies szerelme, amely meggátolja az utazásban, megbénítja a cselekvésben. Megérkezik a primadonna [Beatrice: Básti Juli] is: a szerelem kölcsönös. Hirtelen csókjukat egy mély hangú kísérő [Jasperino, Alsemero barátja: Stettner Ottó] kommentálja ízesen, közel hajolva az első sorokhoz. Kisvártatva belopakodik, oson, settenkedik az intrikus [De Flores, Beatrice apjának szolgája: Lukáts Andor] – arca csupa ragya, háta görbült, járása, mint a macskáé. Oldalt a mély hangú kísérő [Jasperino] a csilingelő hangú kísérőnővel [Diaphanta, Beatrice komornája: Tarján Györgyi] enyeleg harsányan, az oszlopok körül kergetőzve. A lépcső alján egymás tekintetébe akaszkodva a szerelmesek folytatnak rafinált párbeszédet.

És most az intrikus beszél hozzánk, egészen a páholysor alá lapulva. Bár hangját átjárja a félrelökött, eltaszított, reménytelenül szerelmes ember fojtott bánata, gyűlölete, mégis tárgyilagos, kimondja, ami fáj, bár ez nem gyógyír a sebre. Szánalmas, hihetetlen szerelem: a primadonnába szerelmes, akinek arcán nyílt undor.

A szakállas atya [Beatrice apja, Vermadero: Dánffy Sándor] lépdél lefelé a lépcsőn súlyosan. Érkezése kimerevíti a képet, bejelentése [hogy Beatricének még a héten oltár elé kell állnia Alonsóval] megdermeszti a hangulatot. Szívélyessége is megfellebbezhetetlen. Ami történik az élet (a színház) bevett formái körül, mögött, alatt – felgyülemelő szabálytalanságok, különös elfojtott disszonanciák, időzavar, elégtelenségek. Atavisztikus gyűlölet és első-látásra-szerelmes tetszik át a kordában tartott formán. Ahogy a templomban bolondok énekelnek Te Deumot, a kristályos, kissé klisészerű formák körül valami alakatlan, alig látható bűnösség örvénylik (egyelőre még csak kis csalások, önáltatás formájában), idillekben ágyazva, öntudatos, nyílt hangsúlyokban, egyértelmű gesztusokban. (A lány már menyasszony: csókja árulás, érzelmei szembeszegülnek a valóság józanabb, tartós és bevett formáival. Az esküvő napja kitűzve: a fiú mégis remél, marad. A ragyás intrikus nem hagy magának választást: rögeszmésen szerelmes, mint a megváltóba, és bármilyen áron, bármire hajlandó. De betartja a formát – az apja intésére ugrik.” (FORGÁCS 64.)

A bűn mint sorsformáló erő

Az *Átváltozások* főcselekményében – a drámai szerepkörökkel is vitázva – kezdetben a „primadonna” tűnik a cselekvő hősnek. Beatrice „a darab elején, amikor az atya által kijelölt vőlegény helyett Alsemerót szereti meg, Shakespeare Júliájának utódja, aki szembeszáll a világ tisztességes, de mégis kétes értékű rendjével, aki érvényesíteni akarja tulajdon egyéniségét, aki saját választása szerint kíván élni” – írja az egyik kritika. „Az már a Shakespeare utáni kor – már a nagy drámaíró kései műveiben is előrevetítendő – kiábrándultságát jelzi, hogy a becsületes harc, a vállalt tragédia lehetősége fel sem vetődik számára, hogy úgy érzé, személyiségének, önmaga által választott szerelmének csakis a teljes világrend, a teljes erkölcsi rend felrúgása árán szerezhet érvényt.” (ZAPPE) Ezért Beatrice „úgy dönt, hogy első férjjelöltjét eltéteti láb alól, így hát intrikába kezd. Szövetségre lép a gyűlölt, állati külsejű



Lukáts Andor (*De Flores*) és Básti Juli (*Beatrice*)

szolgával [De Floresszel], s a tettéért pénzt ígér cserébe. De a vért fizetnie szerelemmel kell” – foglalja össze a cselekményt egy másik kritika. (GYÖRGY)

„Ács János rendező a műsorfüzet tanúsága szerint ugyancsak elmélyült tanulmányokat folytatott a bűn filozófiája (etikája és pszichológiája) és irodalmi megjelenítése területén” – állítja a korábban már idézett kritika. „Színpadán mégsem a bűnös szenvedélyek puritán szellemű, s tegyük hozzá, képmutató elítélése jelenik meg. Éppen fordítva. Beatrice nem bűnös, hanem éppen hogy a természetes szenvedélytől indítva kerül a bűnök szövetségébe.” (ZAPPE) És ez – az *Átváltozások* címet is megmagyarázva – „a személyiség átváltozását, jellem és sors feltárulásának jövátéhetetlen következményeit” eredményezi. (GYÖRGY)

Ugyanis De Flores „a szerelmi zsarolástól sem riad vissza, s így a hősnő ahelyett, hogy a számára közömbös Alonsót [Bal József] a szeretett Alsemeróra cserélhetné, éppen az ő utált karjaiba zuhan”. (ZAPPE) „S ekkor kezdődik az átváltozások sorozata. Beatricét hatalmába keríti az intrika eszközeként használt férfi. Rá kell döbbsennie, hogy ezzel a szörnyeteggel boldog, vérszerződésük minden másnál erősebb kapocs. Az indulat s a bűn felszabadította vágy erősebb, mint a civilizált érzés.” (GYÖRGY)

Eközben fokozatosan átalakul a beálltnak tűnő rend, az állandónak tetsző formák szerinti hierarchia is: „De Flores, a bérnyilkosságra fölhasznált, förtelmes arcú rajongó, aki előbb csak alázatosan üldözi szerelmével Beatricét, utóbb már zsarolja is közös bűnük terhével, fokról fokra a hatalmába keríti a lányt, lelkének és érzelmeinek urává válik. Beatrice

tehetetlen e ránehezedő könyörtelen akarat súlya alatt; az undor, amit a férfi kezdetben kivált belőle, átalakul valami perverz gyönyörre, már nem tud és nem is akar szabadulni a gyilkosságban-verbén-mocsokban megpecsételődött kapcsolat iszonyú vonzásától.” (KOLTAI 1980b 33.)

Mindezen közben „a rendezés nem pszichologizál, elementáris erők harcát látjuk, az önmaga ismeretébe pusztuló embert”. „Ács János rendezésében a történet minden indultat” tör fel, „iszonyat és költőiség viszonyai kerülnek az előtérbe”. „A bűn – e színpadon – nem pusztán erkölcsi kérdés, hanem a legmélyebb értelemben sorsformáló erő.” (GYÖRGY)

Közben újabb és újabb bonyodalmak adódnak: egyrészt a megölt „vőlegény” öccse, Tomaso (ifj. Mucsi Sándor) kezd nyomozásba a fivére eltűnése miatt, másrészt amikor Beatricének „végül sikerül Alsemeróhoz feleségül mennie, hogy szüzességének elvesztését titkolja, saját szobalányát [Diaphantát] kénytelen az imádott férfi ágyába küldeni”. (ZAPPE) De amikor Diaphanta túl sokáig marad Alsemero szobájában (mert élvezi az együttlétet), akkor De Flores – a lelepleződést elkerülendő és a figyelmet elterelendő – tüzet kelt a házban, majd Beatrice feltámadó féltékenységét látva meg is öli a szobalányt. Végül „szolga és úrnője, bonyodalmak és kínládások sora után szerelmesekként követik el közös öngyilkosságukat”. (GYÖRGY) Végso csapdába kerültek ugyanis, mert Alsemero barátja, Jasperino rájön, hogy viszony van Beatrice és De Flores között.

„A kaposvári előadásban bizonyos értelemben mégis tragikus hőssé emelkedik Beatrice és De Flores. Nem a nemes tettek, a nagy, tiszta szándékok hőseivé ugyan, hanem a kitaszítottak bensőségességének, egymásra találásának hőseivé. Ők a darab dinamikus, »fejlődő« alakjai, és fejlődésük az utálat, illetve a szerelem gyűlöletétől a bűnben való egymásrautaltság felismeréséig, valamilyen mélyen emberi összetartozás gyöngéd érzésének felvillantásáig fejlődik. S nemcsak Beatricének a csúnya, májfoltos szolga iránti undora változik át, hanem a szolga alantas birtoklási vágya is megtisztul a végső pusztulás előtt.” (ZAPPE) „A »szörnyű pár« még a halált is mintegy a kölcsönös kéjgyilkosság pózában várja: a leleplezés pillanatában töreikkel omlanak egymásba, mintha csak a megismerés két ősforrását, az ölést és a szerelmi aktust kívánnák egy végső összeborulásban egyesíteni.” (KOLTAI 1980b 33.)

„A szépség és a szörnyeteg összeforrása valami új érték születése is, új mélységek feltárulása, a morál mércéivel már nem mérhető túlon túl emberi pillanat. Beatrice De Flores iszonyú arcához érinti a kezét, mosolyog rá, mert kell, hogy legyen valaki, aki »a leprás mellé fekdjék, és szerelmes éjszakák sugárzásával melengesse.«” (FORGÁCS 65.)

Ki bolond és ki normális?

„A bolondjelenetek hatásosságát bizonyos vulgáris nyersség adja” – írja a darab mellék-cselekményéről az egyik elemzés. Ezeknek a részeknek a korábbi „elutasítás[á]ban valószínűleg nemcsak a finomkodó ízlés játszott szerepet, hanem az irodalmárok arisztokratizmusa is, szemben a színházi emberek hatásosságra törekvésével. A mellék-cselekmény szerzője, Rowley mindenekelőtt színész volt, mégpedig komikus színész, aki tudta, hogy mi kell a közönségnek.” Ennek csak látszólag mond ellent, hogy a szöveget „éppen itt »terhelik« mitológiai metaforák és allegorikus szóképek, míg a Middletontól származó súlyos főcselekmény hétköznapi prózai, szűkszavúan célratörő nyelven szólal meg. Valójában

az álbolondok mitológiai utalásokban bővelkedő, »költői« nyelve nem nélkülözi az iróniát: föltehetően a korabeli színpadi fentebb stíl paródiája is, azon kívül, hogy komikusan jellemzi a magukat örülnék tettető hitelességre törekvését.” (KOLTAI 1980b 33.)

Az előadásról szóló kritikákból kiderült, hogy Ács János a mellék-cselekményre nem mint a komikum hordozójára épített, ennek az alkotórésznek a szövegére sem humorforrásként tekintett. (Az *Esküvő*-rendezéséből is többen hiányolták a humort.) „Ács János nem könnyítette meg a saját dolgát, amikor a humoros mellék-cselekményt filozofikusan elnehezítette, azaz a »költői« szövegeket idézőjel nélkül interpretálta” – írta KOLTAI Tamás. (KOLTAI 1980b 35.) „A bolondokházában játszódó jelenetek mintegy »korumpálják« a normálisok várában játszódókat.” (FORGÁCS 65.)

A mellékszál indítását így írja le a korábban már idézett esszé. „Fényváltás. Buffo [Lollo: Eperjes Károly] jó: kigombolt mellénnyel szinte félmeztelen, hasa szőrös, arcán elvadult borosta, kezében korbács. [Ő a bolondok felügyelője.] A gazda [Alibius, a bolondokháza orvosa: Tóth Béla] légyszakállá megre meg minden vállveregetésnél. A bolondokházában vagyunk. Négykézláb mászik be, mint cica, kap a zsinegre fűzött labda után egy elegáns fiatalember, leendő ápolat. [Ő Antonio: Spindler Béla, akiről csak később derül ki, hogy csak megjátssza a bolondot.] A buffo [Lollo] lehúzza róla a díszes kabátját, és azonmód, kifordítva magára ölti. A gazda (bolonddoktor) ifjú asszonyának [Isabella: Nagy Anikó] keble halmái remegnek mély dekoltázs partjai között. Mindehhez az örület kórusa, az éhség, az idő múlásnak fájdalmas érzete, vonító kísértete odalentről.” (FORGÁCS 64.)

A mellék-cselekménynek tehát ők a szereplői: „a féltékeny elmeorvos [Alibius, aki nemcsak a beteget, hanem a felesége felügyeletét is a segédjére, Lollióra bízta] és kéjsóvár felesége [Isabella], illetve az őt meghódítani vágyó álbolondok [Antonio mellett Francis: Galkó Bence] vagy akár az igazi elmebetegek.” (ZAPPE) „Ez a világ a másik alatt van (mintegy »tudatalattomosan«, hogy az *Esküvő* egyik szavát használjam). Szakadtabb, kifordult világ: a bolonddoktor kapzsisága, az asszony kéjvágya, a legény erőszakos fattyú mivolta, a bolondok száján lecsurgó nyál, mint a másik, a rendezett világ túlzó tükre, paródiája.” (FORGÁCS 64.)

„A »lenti« cselekményben Isabella, a bolondokháza orvosának felesége hasonló szerelmi ostromnak van kitéve, mint Beatrice. Ketten próbálják elcsábítani, mindketten bolondnak öltözve, kitartóan és erőszakosan. Isabellának is megvan a maga De Florese: a bolondok felügyelője, a durva és primitív Lollo, akinek azért annyi esze van, hogy a féltékeny öreg férj – feleségének szemmel tartására vonatkozó – fölhatalmazását kihasználva magának próbálja megszerezni az asszonyt. Isabella abban különbözik Beatricétől, hogy meg tudja őrizni személyisége sérthetlenségét; talán nem egyszerűen arról van szó, hogy a hűségét, hanem a józanságát, sérthetlenségét, mondhatni: a szabad akaratát. Vagyis a »példabeszédben« – ami egyáltalán nem látszik didaktikusnak – aligha az erény diadala az érdekes, hanem a személyiség integritásának megőrzése.” (KOLTAI 1980b 33.)

A mellék-cselekmény világa „közvetlenebb világ. Gondolatok és megvalósulások, szavak és dolgok között nincs akkora távolság, és a buffo [Lollo] erőszakossága, ha lehet, gyengédebb és emberibb, nyíltabb, természetesebb, mint az eredeti világé: más a kohéziója: cigányos, elszabadult, commedia dell’arte-szerű.” (FORGÁCS 64.)

„Eltérően a darabbeli figurától, a főiskolás Eperjes Károly – aki egyre figyelemremélőbb alakításokkal lép meg – sokkal súlyosabb, ám némileg zavarba ejtő Lolliót teremti”



Nagy Anikó (Isabella), Eperjes Károly (Lollio)
és Galkó Bence (Franciscus)

– írja az egyik elemzés. „Először is sejteni engedi, hogy egykori ápoltból lépett elő segéddé (a szövegben van erre egy eléggé homályos utalás), s ezzel megpendíti az előadás egyik legfontosabbnak látszó gondolatát. Nevezetesen azt, hogy végül is nehéz eldönteni, ki bolond, és ki normális. Eperjes Lolliója néha okosabbnak látszik, mint a gazdája, néha viszont csakugyan bolondul viselkedik.”

„Zavarunkat fokozza, hogy Antonio és Franciscus, az álbolondok álarcukat levette sem viselkednek sokkal normálisabban, mint amikor a bolondot játsszák.” Ha az eseményeket Lollio szemével nézzük, akkor „Antonióról és Franciscusról először az derül ki, hogy nem valódi bolondok, később nagy bűnök vádlottaivá válnak – mivel Beatrice vőlegénye eltűnésének napján szöktek meg, rájuk terelődik a gyilkosság gyanúja –, a végén pedig ki-

derül, hogy ártatlanok. Ennyi *átváltozás* már sok Lolliónak, valósággal meghasonlik a »csalódástól«, és az utolsó némajelenetben lerántja magáról a felügyelői ruhát, vagyis föl akar hagyni a mesterségével. Csakhogy »lemondását« nem fogadják el: visszalökik a kazamatába. Ebben a pillanatban már tragikus figura, és ezt élesen jelzi az előadás. Antonio és Franciscus ugyanis, amikor kiderül, hogy szándékosan bolonddá tartva magukat, kis híján a gyilkos címkét is rájuk ragasztották, egyszerűen levethetik bolondruhájukat – látványosan meg is teszik. Megúszták egy apróbb lelki sokkal. De mit tehet Lollio? Ő nem vetheti le az uniformist, neki annak kell maradnia, amivé bélyegezték.” (KOLTAI 1980b 34–36.)

Különös egyensúlyvesztés

„Nemesek és bolondok – látszólag két külön világ, de a szereplők itt is, ott is hasonló szélsőségek között hánykolódnak, miközben elmosódnak a határok emberi szenvedély és emberi bűn között: ami normális, az hirtelen örültnek látszik és viszont, a gyűlölet imádatná változik át” – írja az imént idézett kritikus egy másik cikkében. „Csak látszat, hogy a fönt és lent világa képszerűen is elválk. Valójában ez ugyanaz a világ. Mire lejártszódik

a kettős cselekmény – a finom nemeskisasszonyból érzékeinek kiszolgáltatott roncs válik, a valódi és álbolondok ráébrednek sorsuk kegyetlenségére –, addigra már nem tudunk különbséget tenni a templomi zsolozsma és a ricsajozó örültek zörgése között.” (KOLTAI 1980a)

„A rendező tehát kísérletet tesz, hogy szervessé tegye ezt a dichotóm világot. De – díszletezési problémák miatt is – elveti a naturalista játékot, éppen mert a szabálytalanság morális vonatkozása jobban izgatja, mint a bolondok és az örültek szereplésében rejlő show lehetősége.” De azért akad ilyen mozzanat is az előadásban. Például „a bolondok tánca, amivel a várbeli [Alsemero és Beatrice közti] esküvőre készülnek. Színház a színházban: esküvőt mímél a két álbolond, bolond pap lejt körülöttük csengős, repkedő hajú táncot, a végén a fejére teszi a csengőt, mint püspöksüveget. E tánc és a bolonddoktor feleségének különös arioso jelenete, amikor bolondot tett a bolondot tettetőnek, szintén kontrasztja a várban lejátszódó, eseményeket sűrítő, ünnepélyes élőképnek.” (FORGÁCS 64–65.)

Van olyan kritika, amely kifogásolja, hogy ez utóbbi „eseményeket sűrítő” némajátékokat megtartja az előadás. Mert a darab szavak nélküli némajátékkal meséli el a kérő Alonso eltűnését, majd azt, hogy Alsemero megkéri Beatrice kezét, illetve magát az esküvőt is. A díszes vonulást De Flores figyeli. „Ahogy mosolyog, Alonso szelleme jelenik meg neki; hátrahököl, a szellem a kezét mutatja, melyről ő vágta le az ujját.” (MIDDLETON–ROWLEY 444.) A kritikus hiányolja, hogy nem volt az előadásnak dramaturgia, „aki a história öltéshibáit nem suta némajátékok feltjaival takargatta volna, hanem a szabad sodrásával szötte volna át, pedig Várady Szabolccsal készítették is újabb, maibb, köznapibb, a szűkeségnél is szürkébb fordítást.” (BOGÁCSI)

Más kritikusok viszont értékelték azt, hogy Németh László kötetben megjelent fordítása helyett egy jobban mondható, „újabb és sokkal jobb” (KOLTAI 1980b 33.), Várady Szabolcs „pontos és érzékletes fordításában” (GYÖRGY) vitték színre Kaposvárott a darabot. Az imént idézett kritikus szerint a darab más mozzanatai is dramaturgiai beavatkozást igényeltek volna. Szerinte az *Átváltozások* előadásából száműzni kellett volna „a szellemesdít, mert a kísértetjárásból nem következik most semmi sem, nem a hazajáró, azaz háborgó lélek [Alonso szelleme] zárja a cinkosokat [azaz De Floreséket] kutyaszorítóba”. És semmi szükség a „fortélyos italokra”, amivel a darab szerint meg lehet állapítani a lányok szűzességét, hiszen „Alsemero másképpen is megtapasztalhatná, érintetlen-e ifjú felesége, ha nászgyába párja, Beatrice, nem pedig a szobalánya térne meg”. (BOGÁCSI)

Más viszont ezeket a reneszánsz játékból megtartott mozzanatokat is az egységes színházi látomás részeként érzékelték: „A legyilkolt vőlegény óráutéseket jelző kísértete. Véres, levágott ujjcsonkon szikrázó gyűrű (De Flores tanúbizonysága, hogy elvégezte a tettét: úgy csomagolja ki egy zsebkendőből Beatricének, mint valami uzsonnát). M jelű kristályüvegben zöld folyadék (szűzlány, ha iszik belőle, előbb ásít, rátüsszent, nevetőroham fogja el, végül depresszióba süllyed). Hajtogatott papírhajócskára kívül-belül írt szerelmes stanzák (keblei közül rázza elő a bolonddoktor felesége, hogy bebizonyítsa, az egyik örült csak tettet az örültséget). Mindez eklektikus, barokkos tobzódás, ornamentika volna csupán, ha nem szembesülne állandóan zárt és nyitott forma, morális és immorális. E példázatban az utóbbi felé billen libikókája, bár halál, fogadalmak és megbánás próbálják helyreütni e különös egyensúlyvesztést.” (FORGÁCS 65.)

Színészi alakítások

A legtöbb kritika „a mindig kitűnő Lukáts Andor” (ZAPPE) alakítását emeli ki. „Most De Floresként szögsima hajjal, sebhelyes arccal, szokatlan külsővel jelenik meg Lukáts Andor, és látszatra alázatos, lényegében vasakarátú, szédítő-sodró alacsonyossággal, mégis nagysággal teli személyiséget idéz meg” – írja az egyik kritika. (BOGÁCSI) Amihez egy másik annyit tesz hozzá, hogy De Flores „szolgaként maga a szörnyeteg, s ijesztően emberi is marad” Lukáts Andor alakításában. (GYÖRGY)

Egy harmadik kritika mindehhez részletesebb szerepelemzést is kapcsol: „A De Florest játszó Lukáts Andor a helyzetével elégedetlen szolgában eleve élő lázadást fogalmazza meg. Lukáts De Florese úgy hordja az arcán éktelenkedő foltokat, mint III. Richárd a púpját; csúfsága miatti méltatlankodása pedig hasonlóan hangzik a *Lear király* fattyú Edmundjának fölsattanásához; amaz éppúgy nem tehet »születési rendellenességéről«, mint ő. Mindkettőjükben ugyanaz az akarat munkál: a csakazértis eltökéltsége. De Flores legfontosabb mondata, legalábbis az előadásban: »Ha másom nincs is, van akaratom.« Ez a mondat mély önismeretre vall: De Floresnek csakugyan nincs semmije az akaratán kívül, s ez is inkább csak görcsös igyekezet, összeszorított fogú akarnokság. Lukáts bravúrosan mutatja meg De Flores nem épp magasztos jellemét; ebben a lenyalt hajú udvaroncban együtt él a dölyfös hiúság és a kisebbségi érzés. Ahogyan késpengéje tükrében az arcát vizsgálja, valóban hiszi, hogy »rosszabbnak is volt már jó sora«, de Beatrice jelenlétében magabiztossága azonnal elszáll, és alázatos kutyaörömmel mint valami diadalt fogadja a szeretett nő neki szóló, egyetlen kipróbált mosolyát. Itt már kiderül, hogy De Flores nem III. Richárd és nem is Edmund; semmi sem jutna, ha Beatrice nem csinálna belőle bérgyilkost. Mindig Beatrice a kezdeményező, De Flores csak a végrehajtó, legfőljebb még »rátesz« néhány ötletet; Diaphanta meggyilkolásáé például tőle származik. Lukáts De Florese egyre inkább kiteljesedik a bűnbe merülés folyamán, valósággal felszabadul a zsarolásban és a gyilkolásban, az undokul lenyalt hajviseletet fölváltó lazább frizura férfiasan vonzóvá teszi vonásait, de úgy tűnik, ez a legtöbb, amit elérhet: lázadása kimerül a pusztításban és az önpusztulásban – sorsának beteljesedését kétségbeesés helyett szinte diadalmas elégtétellel fogadja.” (KOLTAI 1980b 34.)

Egy másik kritikus a nézőkre tett hatásban próbálja megragadni az alakítást: Lukáts Andor De Florese „kezdetben éppannyi ellenszenvet és tőle való szorongást vált ki a nézőtérén, amennyit azután együttérzéssé és érte való szorongássá tud alakítani, hogy végül csendes bánattal vegyük tudomásul elkerülhetetlen végét.” (ZAPPE)

Básti Juli játékaról ellentmondásosabb vélemények jelentek meg. Az egyik kritikus szerint „Básti Júlia fh. Beatriceként sikerrel oldotta meg kulcsfeladatát, láthatóvá tette a gyűlölet-döbbenet-önfeladás személyiséget centrumából elmozdító folyamatát.” (GYÖRGY) Egy másik kritikus még elismerőbben ír: „A még főiskolás Básti Juli meglepően jól érzi és érti Beatrice alakját, sőt hiánytalanul el is tudja játszani a tiltott szerelemre lobbant kislányt éppúgy, mint az életekkel játszó dámát.” (ZAPPE) Ezzel szemben egy harmadik kritikus úgy látja, hogy „Básti Juli Beatricéje halovány”. „Noha Beatriceként megélhetne shakespeare-i erejű szenvedélyeket is” mégis „beéri a szerényebb érzelmekkel, így De Floresszel szemben fojtó iszonyat helyett a fintorgó utálkozással, majd félelme helyett aggodalmaskodással.” (BOGÁCSI)



Tarján Györgyi (Diaphanta), Máté Gábor (Alsemero) és Lukáts Andor (De Flores)

„A fiatal színésznő még nem tudhatja teljes női mivoltában »fölvállalni« Beatricét – nem izzik fel a szenvedélyben, nem válik romlottá, nem esik »mocskos bűnbe«” – írja egy negyedik kritika. De hozzáteszi: „érzésem szerint nem is ezt a feladatot osztották rá” – vitatkozik az előző felfogással a kritikus, és ezt ismét csak szerepértelmezéssel próbálja bizonyítani. Szerinte a rendezés a szereplő „átváltását” a figura fizikai átalakulásában is érzékelhetővé teszi: „Ez a Beatrice a konvenciók áldozata, konvención most már a szó mai jelentését, egy társadalmi fölfogás kényszerét értve. Básti Juli Beatricéje lelkileg képtelen kilépni a konvencióból – holott ösztönösen már kilépett belőle –, s ezért teljes emberi lepusztulással fizet. A cselekmény folyamán egyre sápadtabbá, egyre bomlottabbá válik; ahogy elveszti arisztokrata tartását, úgy veszti el e tartás külső jegyeit is: parókáját, rendezett öltözékét, hogy a legvégén bomlott hajjal és bomlott lélekkel, pirosítóktól megfosztott lárvarcával, egy szál ingben és mezítláb, tökéletesen elveszetten jelenjen meg előttünk.” (KOLTAI 1980b 36.)

Az *Átváltozások* többi szereplőjéről kevesebb szó esik az előadásról megjelent kritikákban. Beatrice és De Flores kettőse köré „Ács János indokoltan jellegtelen, kis- vagy középszerű, de nagyon nemesen, tisztességesen viselkedő emberekből álló környezetet rendezett a főcselekményben, amiben csak Dánffy Sándor színészi egyénisége tud áttörni a jóságos-joviális, de mit sem értő atya szerepében, illetve Tarján Györgyié, aki nagy erővel alakítja a tragikus csalódásoknak csak a szelétől is gyönyörrel megborzadó szobalányt.” (ZAPPE)

A mellékszál kapcsán egy másik kritikus azt írja, hogy „a tébolydában Nagy Anikó valóban forróvérű Isabellája tűnik ki, mellé Eperjes Károly nagyhangú, nagy természetű

Lolliója társul, aki, sajnos, mintha bölcsesség nélkül fundálná ki fejtörőit.” (BOGÁCSI) Egy harmadik kritika a „mellékszereplők” közül „Tarján Györgyit, Eperjes Károlyt, Spindler Bélát, Dánffy Sándort emeli ki. (GYÖRGY) Egy negyedik Eperjes Károlyt, Spindler Bélát és Nagy Anikót. (ZAPPE)

„A gyanútlan szerelmezt játszó Máté Gábor végig korrekten alakítja a sablonos figurát, akinek a bőrében talán nem is érzi igazán jól magát, hogy aztán a leleplezés valóban színészt kívánó pillanataiban ragyogóan fellángoljon, s ezzel sokban hozzájáruljon a befejezés érzelmi hatásához.” (ZAPPE)

Egy másik elemzés – még mielőtt a befejezésre térne – a „fent” és a „lent” két hősnő-jének darabbeli útját, illetve helyzetét is összeveti. „Beatrice kétségbeesetten őrzi a látszatot, vagyis igyekszik »normálisan« viselkedni, miközben örültségeket visz véghez. Isabella látszólag fölűg minden konvenciót, külső viselkedése látványosan túllépi a világ által elfogadott erkölcsi normákat, holott valójában minden »örültség« józanul belül marad a társadalmi helyzete által megszabott korlátokon. Isabella a diadalmas túlélő, Beatricének pusztulnia kell. Ez a különbség közöttük. Keserű tanulság” – állapítja meg a kritikus, majd áttér Alsemero alakjának, illetve az előadás befejezésének taglalására.

„Az *Átváltozások* talán legpasszívabb tanúja, Alsemero, aki az elgyűrűzött menyaszszony, Beatrice szerelmének fölkelésével akaratlanul is elindította a lavinát, nemcsak döb-benten áll az ártatlanul szűzi érzelmek nyomán támadt borzalmak láttán, hanem maga is metamorfózison megy át: a naiv szerelmes életre szóló tapasztalatot szerzett az emberi természetben rejtőző váratlan lehetőségekről. A főiskolás Máté Gábor átérzi, hogy az előadás befejező képének gondolati terhét neki kell viselnie. Ahogyan erőlködve a helyére rántja a *teatrum mundi* lassan aláereszkedő nehéz bársonyfűggönyét, mozdulatával mintha nemcsak a saját szegényét, hanem a látszatot valóságnak elfogadó és a valóságot látszatokkal kendőző világát is el akarná takarni.” (KOLTAI 1980b 36.)

„Az evilági színjátékot megálmodó ember”

Ács első hivatásos színházi rendezése is a függönnyel való játékkal kezdődött. Az egyik kritika vissza is idézi ezt, egyúttal valamiféle összegzést is ad a rendező eddigi pályájáról. Jelentős teljesítménynek tekinti eddigi munkáit, miközben Ács épp csak most kapja meg a diplomáját. A kísérletezést tartja előadásáiban a legfontosabb jellemzőnek (az *Átváltozásokkal* kapcsolatos fenntartásai is ebből fakadnak). Ácsot olyan színrevivőnek tartja, aki „máskor több, most szerényebb sikerrel, de mindenkor” a keresésre vállalkozik. „A színiiskolától éppen búcsúzó növendék eddig megrendezett” darabjaiban, vagyis Ács János Beckett-, Gombrowicz-, Kálmán Imre-, Wedekind-, végül Middleton és Rowley-bemutatóiban „több a különbözőség, mint a közösség, akár stílusát, akár szellemét tekintve. Holott az egységteremtő szándék élhet Ács Jánosban. Még emlékezni a Gombrowicz-mű, az *Esküvő* előadásának kezdetére: a függönyrésnél valaki feküdt. Igen, a színjátékot, az evilági színjátékot megálmodó ember.” (BOGÁCSI) Ezt az alapképzetet keltik Ács János eddigi rendezései.

2 Az a felfogás, amely szerint a földi élet nem más, mint egy hatalmas színjáték, amelyet földöntúli erők mozgatnak (Calderón *A nagy világszínház* című misztériuma nyomán).

THOMAS MIDDLETON – WILLIAM ROWLEY: ÁTVÁLTOZÁSOK Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Fordító:	Várady Szabolcs
Díszlet, jelmez:	Donáth Péter
Szcenika:	É. Kiss Piroska
Zenei vezető:	Hevesi András
Rendező:	Ács János fh.
Szereplők:	Dánffy Sándor (Vermandero), ifj. Mucsi Sándor (Tomaso de Piraquo), Bal József (Alonso de Piraquo), Máté Gábor fh. (Alsemero), Stettner Ottó (Jasperino), Tóth Béla (Alibius), Eperjes Károly fh. (Lollo), ifj. Somló Ferenc (Pedro), Spindler Béla (Antonio), Galkó Bence (Franciscus), Lukács Andor (De Flores), Básti Juli fh. (Beatrice), Tarján Györgyi (Diaphanta), Nagy Anikó (Isabella), továbbá Dani Lajos, Serf Egyed, Kaskó Erzsébet, Kari Györgyi, Tapodi Gabriella

Bemutató: 1980. március 28.

FORRÁSOK:

- BOGÁCSI Erzsébet (1980): *Átváltozások*. Bemutató a kaposvári Csiky Gergely Színházban. *Magyar Nemzet* 1980. április 29.
- BOGÁCSI Erzsébet (1981): Színház vagy tündérlak. Beszélgetés Ács Jánossal. *Magyar Nemzet* 1981. április 29.
- FORGÁCS (sic) András: Á. J. átváltozásai. *Mozgó Világ* 1980. 8. sz. 53–65. o.
- GYÖRGY Péter: Az erkölcsiség bugyrai. *Film Színház Muzsika* 1980. április 26.
- KOLTAI Tamás (1980a): *Átváltozások*. Kaposvári Csiky Gergely Színház. *Új Tükör* 1980. május 4.
- KOLTAI Tamás (1980b): Tettesek és tettetők. Az *Átváltozások* Kaposvárrott. *Színház* 1980. 6. sz. 33–36.
- MIDDLETON, Thomas – ROWLEY, William: *Átváltozások*. Fordította: Németh László. In *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai. II. kötet*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. 395–480.
- ORSZÁGH László jegyzetei az *Átváltozásokhoz*. In *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai. II. kötet*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. 685–690.
- SZÁNTÓ Judit: A budoárok Galy Gay-e. Wedekind Luluja Miskolcon. *Színház* 1984. 2. sz. 28–33.
- ZAPPE László: Az *Átváltozások* Kaposváron. *Népszabadság* 1980. május 14.

A KÖVETKEZETLEN VÁGY KÍNJAI

A harmincegy éves Ács János rendezte az 1980/81-es évad első kaposvári bemutatóját (amellyel a huszonötödik, jubileumi évadát nyitotta meg a színház). A *Szentivánéji álom* a főiskolát épp-hogy elvégző rendező eddigi – nem túl hosszú, de annál jelentősebb eredményeket hozó, nagy szakmai figyelmet keltő – pályája összegzésének is tekinthető. Az előadás újabb nézőpontból vizsgálja az Ács János rendezéseiben eddig felvetett témákat, gondolati, szakmai problémákat, alkalmazza és tovább gazdagítja a korábban kipróbált színpadi közelítésmódot.

Ács János ezúttal nem felfedezésszámba menő, alig ismert darabot állított színpadra. Eből a szempontból a *Szentivánéji álom* (akárcsak a *Csárdáskirálynő*) kilóg a rendező addigi munkáinak sorából. „Shakespeare darabjainak igen nagy a repertoár-terhelése, és ez nem mindig válik a javára” – írta már 1970-ben is egy kritika. „A *Szentivánéji álom* a mindenkorai sikerek közé tartozik, szerette a romantika, szerették az izmusok, a jelek szerint szeretjük mi is.” (SPIRÓ) Azóta még kedveltebbé vált a darab, s mára az egyik legtöbbet játszott Shakespeare-művé vált.

Az 1595-ben írt vígjáték viszonylag későn került magyar színpadra. Arany János 1863-ban készítette el a fordítását, amelyet a következő évben – Shakespeare születésének négy-századik évfordulóján – be is mutattak a Nemzeti Színházban (Szigligeti Ede rendezésében). Ettől kezdve a darab folyamatosan jelen volt a reprezentatív magyar színpadokon (1869-ben Paulay Ede, 1909-ben és 1921-ben Hevesi Sándor, 1914-ben és 1918-ban Janovics Jenő, 1937-ben Németh Antal rendezte meg).

Az 1950-es években és a 60-as évek elején is nagyon sokat játszották. 1948-ban Major Tamás rendezte meg a Nemzeti Színházban – Titániát még Bajor Gizi játszotta, a szereplők között megtaláljuk Ungvári Lászlót, Básti Lajost, Gábor Miklóst, Sulyok Máriát, Ladányi Ferencet és Puckként Mészáros Ágit is. A következő másfél évtizedben többször is felújították az előadást (a Németh Antal-i hagyományt folytatva a Margitszigeten is), közben némileg változtak a szereplők (játszott az előadásban például Szörényi Éva, Ruttkai Éva, Lukács Margit, Kállai Ferenc, Kálmán György stb.). Az előadások színlapjain mindig hangsúlyosan szerepelt a karmester neve is (az első Otto Klemperer volt), mert jelentős szerep jutott a produkcióban Mendelssohn 1843-ban komponált kísérőzenéjének is.

Ebben az időszakban a *Szentivánéji álom* szinte minden vidéki magyar színházban is játszották: Szegeden, Győrben, Debrecenben, Pécsen, Egerben, Kecskeméten, Szolnokon, Békéscsabán, Veszprémben és az utazó Déryné Színházban. A 60-as évek közepétől azon-

ban hirtelen megritkultak a magyar bemutatók. 1966-ban a Madách Színházban Ádám Ottó rendezte meg a darabot. 1970-ben bemutatták Pécsen, 1971-ben a Déryné Színházban, 1964-ben és 1973-ban az Állami Bábszínházban. De Ács János 1980-as rendezéséig nem volt újabb *Szentivánéji*-bemutató. Ezért írhatta azt a kaposvári bemutató kapcsán az egyik kritika, hogy „Shakespeare művét elég régen nem játszották hazai színpadon”. (BULLA)

Brook (és Kott) nyomán

Eközben azonban fontos fordulat következett a darab előadás-történetében. A hagyományos *Szentivánéji* képet „koboldok, villik, erdei manók népesítették be. Libbenő lidércek bájosollyal kergetőztek, balerinák tütűben kellemkedtek, egy jóságosra varázsolt csodaerdő-rezervátum apróvadjai móka-bókáztak benne” – foglalta össze a darabjátszás hagyományát Koltai Tamás 1973-ban. Majd némi iróniával így folytatta: „Ez volt a Mendelssohn-féle *Szentivánéji álom*, a Grimm-mese *Szentivánéji álom*, a tündérvjáték *Szentivánéji álom*, a Reinhardt *Szentivánéji álom*, a margitszigeti *Szentivánéji álom*. A vasárnap délelőtti *Szentivánéji álom*. Édesmamák és édesapák előadása, balettnövendékek első színpadra lépésének előadása, elszongító bűvők és bájok előadása. Minél zsúfoltabb lett, annál inkább kimaradt belőle Shakespeare.” (KOLTAI 1973 45.)

Közben 1970-ben magyarul is megjelent Jan Kott *Kortársunk, Shakespeare* című könyve, amely nagymértékben formálta át az angol reneszánsz drámaíró műveiről, többek között a *Szentivánéji álom*ról addig kialakult képet. Ennek lényegét – némi túlzással – így foglalja össze az imént idézett cikk: „Csúszómászók, férgek, undok állatember torzszülöttek nyüzsgönek a másik *Szentivánéji álom*-képen. Ezt az előző képre festették, sötét színekkel, vastag borzadályt kenve a finomkodóan harmonikus világra. Itt a diszharmónia az úr. Zabolátlan erők törnek föl az emberi természetből, az ösztönök poklából. A lábujjhegyes tündéralom hagymázás vízióvá vált. A világrend megbomlik, ocsmányság, fajtalanokadás borít el mindent. Az ember megszűnik ember lenni, barátság, szerelem, egyéniség illúziója szertefoszlik, természet és világ kormányozhatatlanná válik.” Azt is hozzáteszi a kritikus, hogy „ez a *Szentivánéji álom* még nem jelent meg színpadon. Ezt Jan Kott rakta össze Shakespeare-esszéinek egyikében, Goya állati erotikát ábrázoló *Caprichos*ából, Bosch vízióiból és a maga kozmikus kilátástalanságot sugárzó filozófiájából. Minél többet préselt belőlük elemzésébe, annál többet szorított ki Shakespeare-ből.”

Koltai úgy látja, hogy „minden más *Szentivánéji álom*-kép” az előző kettő valamely változata, „vagy túlságosan gyengén exponált és körvonalak nélküli volt ahhoz, semhogy elhomályosíthatta volna őket. Egészen 1970. augusztus 27-ig. Ekkor vitte színpadra Peter Brook a Royal Shakespeare Companyval Stratfordban.” (KOLTAI 1973 45.)

Két évvel később az előadás nyugat- és kelet-európai városokat egyaránt érintő turnéra indult. (Brook ekkor már nem a Royal Shakespeare Company rendezője volt, mert létrehozta Párizsban a maga nemzetközi színészcsapattal dolgozó kísérleti színházát.) Brook *Szentivánéji*-rendezése ekkor már túl volt egy amerikai turnén, majd a következő évben világszerte útra is indult. „Három év alatt harminchat városban ötszázharmincöt előadást érve meg, Brook [*Szentivánéji Álom*] nemzetközi eseménynek tartották, s viharos sikert aratott a vasfüggöny mindkét oldalán.” (IMRE 2014a 38.)

Brook rendezését három este, 1972. október 17–19. között játszották a Vígyszínházban. Az előadás itthon is nagy sikert aratott, sőt Koltai Tamás cikke nyomán (*Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?*) hatalmas színházi vitát is generált. A Brook-rendezés nem azért jelentett fordulatot a *Szentivánéji álom* színpadi életében, mert Kott gondolatait valósította meg (bár ezek kétségtelenül inspirálóan hatottak a rendezőre), hanem azért, mert a darabba az addigi játékgyománynál jóval mélyebbre tekintő értelmezést teljesen autonóm színházi forma közvetítette.

Erről így számol be a magyar vendéjáték kritikus: „Az előadás legkülső burka, első pillantásra felfogható lényege, látható kerete: *örömmünnep*. Szertartást celebrálnak előttünk, virtus, erő és ügyesség mámoros felvonulását. A fölszabadt lélek és test akrobatamutatóványait. Megszűnni látszik nehézkedési törvény és földi vonzóerő. Cirkuszi légtornászok és zsonglőrök uralják a teret, hogy a következő pillanatban átadják a helyüket a music hallok hangerősítővel dolgozó beatzenekarainak és popsztárjainak. Bűvészek, bohócok és artisták számai következnek egymás után, folytatólagos előadásban, nincs pillanatynyi megszakítás sem. A porondon még trapézmutatóvány zajlik, de már készülődnek a parodisták, azután pedig karmazsinvörös struccatollas varietészám következik, á la Folies Bergère.” (KOLTAI 1973 46.)

Az előadás nemzetközi sajtóvisszhangját így összegzi az egyik elemző: „a legtöbb írás felemlítette »nemzetek felettiségét«, »univerzalitását« és »kortársi létét«; valamint »időtlen-ségét«; »játékosságát« és »a szexualitás nyílt bemutatását«. Mindennek eredményeképpen Brook *Álma*, úgy tűnik, megtestesítette a korszak nézőinek és kritikusainak álmait: a modernitás, az egyetemesség, a szabadság és az időtlenség iránti vágyaikat. Emellett olyan ország tökéletes reklámjának is tekinthették, ahol az alkotás szabad, a személyes kapcsolatok és szexualitást nem kontrollálják.” (IMRE 2014b)

A Brook-előadás hatása még akkor is tartott, amikor Ács János rendezése készült Kaposváron. „A *Szentivánéji álom*ról Brook immár legendás előadása óta illik tudni egy jólnevelt nézőnek, hogy korántsem annyira tündérajáték, mint ahogy például Lambék leírják, ezzel szemben azért mégsem a világ rendjének megbomlásáról tudósít a parabolák szintjén” – írja például az egyik kritika. (BULLA) Egy másik írás szintén viszonyítási pontként jelöli meg Brook rendezését: „Nem láttam – nem is láthattam – Peter Brook színháztörténeti fordulópontot jelentő *Szentivánéji álom* című előadását. Viszont hittem – nyilván sokakkal együtt –, hogy Shakespeare legnagyobb darabjáról sok újat [Brook után] egy színházi előadás már nemigen mondhat. Többek között erre is rácsófol a kaposváriak előadása.” (CSÁKI)

Ács maga is látta Peter Brook *Szentivánéji álmát*,¹ „és a műsorfüzetben be is vallja, hogy tulajdonképpen Brook értelmezése nyomán indult el”. (MIHÁLYI) Sőt – mindezt az ellenkező előjelűvé fordítva – elterjedtek a rendezésével kapcsolatban olyan vélemények is, hogy „Ács János nem Shakespeare-t, hanem a lengyel Jan Kott és az angol Peter Brook Shakespeare-értelmezését” állította színpadra. (KÖRÖSPATAKI) Pedig Ács előadása, „ha tőlük ihletett is, semmiképpen sem az ő rendező elveik szerint készült.” (KOLTAI 1980)

Egy másik kritika is – a maga sajátos fogalmazásmódjával – Ács rendezésének autonómiáját hangsúlyozza, hisz a kritikus szerint a Brook előtti hagyománytól éppúgy eltér,

1 „Láttam én Peter Brook *Szentivánéji álmát*, de semmire sem emlékszem belőle” – mondta Ács egy interjúban. (BOGÁCSI 1981)

mint Brook vagy más jelentős színrevivők produkciójától. „A szerelemnek e hatalmas birkózószőnyegén egyforma ügyetlenséggel hempereg mindenki”, „úr és szolga, király és kézműves”. „De nem oly légiessen és sérthetetlenül, ahogy azt a Brook előtti évtizedek *Szentivánéji álmai* az utókorra hagyományozták; nem is a »nagyszerű angol« színészeinek fanyar bölcsességével; s nem is azzal a fanyar szerelmi vicssorral, amivel egyébként a kitűnő Deutsches Theaternek nemrégiben a budapesti közönséget is sikerült viszolyogtatnia.” Nincs rá jobb szó: emberszabású előadás a kaposvári.” (TARJÁN)

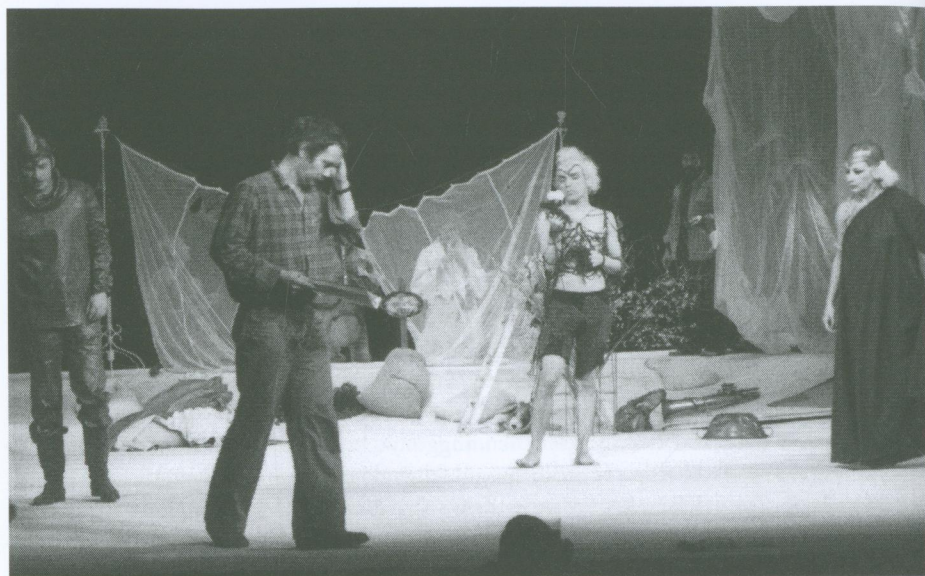
Színpad, színház – látható és láthatatlan

Ács János annyiban feltétlenül folytatja korábbi rendezéseit, hogy a *Szentivánéji álom* is némajátékkal, a darab szövegét megelőző jelenettel kezdődik, és ez is – akárcsak Ács több előadásának kezdése – a színházra irányítja a figyelmet.

Azokban a rendezéseiben, amelyekben függőnyt használt (*Esküvő, Átváltozások*), a függőnyvel való játék, illetve a függőny mögül feltáruuló színházi világ keltette ezt a hatást. A *Szentivánéji álom* (akárcsak a *Szöveg és Zene* vagy *A tavasz ébredése*) nyitott színpaddal kezdődik. Így nem fokozatosan tárul fel, hanem azonnal láthatóvá válik a színpadkép. Donáth Péter „lázán leomló, fehér függönyökkel keretezett színpada” (KOLTAI 1980) nemcsak színházat, hanem egy hálósobát is eszünkbe juttat. Ugyanis a tervező „hatalmas lepedőt terít a puhán dimbes-dombos színpadra, pimasz és fölényes biztonsággal odahajigál néhány párnát (nézhetjük kőnek, számolynak is)” (TARJÁN), mint ahogy a színpadot keretező fehér függönyöket is lomboknak. „Noha tudjuk, hogy a történet erdőben játszódik, így a párnák tulajdonképpen fatönköt, fatörzset, lombágyat, avart és mohát jelentenek, mégsem jelképes, hanem elsősorban kényelmes, védettséget biztosító környezet ez.” (ZAPPE)

Ezen a színpadon jelenik meg egy fura alak. „Kopottas ruhában, kötött mellénykében, kitaposott cipőben téblábol egy mesterember a tisztáson. Vackor, az ács [Jordán Tamás] szemügyre veszi a műkedvelő spektakulum majdani színhelyét. Felméri a terepet, leméri a távolságokat, bejelöli a méreteket egy árkuspapírra.” „E szótlan, pajkos szcénával” (BOGÁCSI 1980) kezdődik az előadás, ami valójában a színház feltérképezése. Az adottságok, majdani lehetőségek felmérése. Amibe véletlen öniróniát lop az is – mint ahogy erről több kritika is beszámol –, hogy Vackornak, az ácsnak a szerepébe magának Ács Jánosnak kellett beugrania néhány előadásra (Jordán Tamás betegsége miatt). Így a darabbeli rendezőt magának az előadásnak a rendezője alakította, tehát az, „aki az egész előadást, s benne e »színház a színházban« játékot valójában színre vitte”. (BOGÁCSI 1980) Ácsnak Vackor szerepébe való beugrása azért „sugallatos eset” (BOGÁCSI 1980), mert az előadás – mint Ács több eddigi rendezése – ismét rákérdez magára a színházra is: a színpadi cselekvés,

2 A (kelet-)berlini színház 1980. szeptember 30-án játszotta az előadást a Fővárosi Operettszínházban. A produkciót Alexander Lang rendezte. „Kegyetlen és kiábrándult a kép, amit Lang felmutat. Kiszolgáltatottak és megalázottak a szereplők, embertelen és nyomasztó a színhely. Minden elromlott, minden devalválódott. Még a mesteremberek színjátéka sem válik a színházművészet diadalává, mint Brooknál (akinek hatása néha zavaró párhuzamokat eredményez)” – írja a vendéjátékról az egyik kritika. VINKÓ József: A Deutsches Theater vendéjátéka. *Magyar Hírlap* 1980. október 7. 6. o.



Rajhona Ádám (Theseus, Oberon), Ács János, Bezerédi Zoltán (Puck) és Olsavszky Éva (Hippolyta, Titánia) a *Szentivánéji álom* próbáján

világalkítás lehetőségeire, illetve a játékként felfogott (színházzá tett) élet esélyeire is. (Az *Esküvő* és az *Átváltozások* is hasonló kérdéseket feszegetett.)

A bevezető némajáték folytatása Ács egy másik, ekkoriban állandó problematikájára is utal. „Vackor mögött kisvártatva egy tündér is belép”. (KOLTAI 1980) „A fontoskodva lépkedő férfiút [azaz Vackort] majmolja egy lenge szellemlény.” (BOGÁCSI 1980) „És ezzel rögvést megjelenik a darab kettős világa: a földi és a földöntúli. S a két szál, mint Shakespeare-nél, tüstént egybefonódik, egymáshoz kapcsolódik.” (KOLTAI 1980) Ács ezáltal azonnal egy dichotóm világot teremt – akárcsak az *Átváltozásokban* –, de most nem a fent és lent kettőssége kerül a fókuszba, hanem a látható és láthatatlan világ kapcsolata, amit tovább árnyal az is, hogy a későbbiekben ebben is megjelennek majd a fent és lent ellentmondásai.

„A *Szentivánéji álomban* az izgatott – határozta meg a rendező a szakmai célkitűzését, színháztanulásának következő fázisát –, hogyan lehet a színpadon valaki láthatatlan, holott látható.” (BOGÁCSI 1981) A láthatatlan világ jelenlétét az akusztikai réteg is aláhúzza: az előadást az első pillanattól (Vackor megjelenésétől) furcsán szóló torok- és orrhangokból, zengő „ohm”-okból születő kórus festi alá sejtelmes, kísérteties jellegét adva a játéknak.

Nézőpontváltás, szerepösszevonás

Közben a láthatatlan szellemvilág bemutatásával folytatódik az előadás – megváltoztatva ezzel a kanonizált darab szerkezetét. A Vackor mozdulatait utánzó tündért (Dunai Károly) egy másik különös kinézetű figura szólítja meg. „Hohó, szellem! Hová mégy?” – áll

3 A szövegrészleteket Eörsi István átdolgozásából idézzük.

az útjába Puck (Bezerédi Zoltán). A második felvonás elejéről került át az előadás elejére a jelenetük, amelyben elsősorban Oberon és Titánia civódásáról esik szó. (A tündér a királynő kíséretéhez tartozik, Puck Oberon segédje, és most meglepődnek, hogy itt találkoznak, hogy ugyanoda érkezett Oberon és Titánia, pedig egy ideje már kerülik egymást.)

A tündér és Puck találkozása a *Szentivánéji álom* második felvonásának elején az éjszakai, természeti világba vezet be, ennek meghatározó erőit mutatja be. A darabban ekkor kezdődnek az Athén melletti erdőben játszódó – azaz az álombeli – jelenetek. Ács János rendezése viszont ezzel indítja az egész előadást, így (a bevezető némajátékkal együtt) átalakítja a mű hangsúlyait. A Shakespeare-darab az athéni uralkodópár, az épp nászra készülődő Theseus és Hippolyta jelenetével kezdődik. Őket zavarja meg Egéus, aki a király segítségét kéri apai jogai érvényesítéséhez. A lánya ugyanis nem akar feleségül menni ahhoz, akit ő szemelt ki számára, mert más „bűvölte el ... szívét”. De a királyi parancs megerősíti az apai szigort. Mindez egy hierarchizált városi társadalmat mutat. Ebből menekülnek el a szerelmes fiatalok az éjszakai erdőbe, mert nem a tekintély, hanem a szívük parancsának akarnak engedni. A vágyaiknak engedelmessé válnak, s nem az apák, királyok szigorának. Ezzel azonban a biztonságot teremtő rendet is megtagadják, és kiszolgáltatják magukat a természet formátlanabb, kiszámíthatatlan erőinek. Ezzel nyit átjárót a darab az emberi és a tündérvilág között. A valóság és az álom, a létező és a lehetséges között. A világ látható és láthatatlan erői között.

Ács alapjaiban változtatja meg a darab nézőpontját azzal, hogy a tündér-jelenettel indítja a játékot. Így nála nem a kiszámítható (átlátható) társadalmi rend teremti meg a viszonyítási pontot, s nem ez rendül meg, bomlik fel (aztán épül újra) az éjszakai tapasztalatok nyomán. Nem a normálisnak (ismertnek, meg tapasztaltaknak) beállított nappali világból lépünk át egy másik, titokzatosabb, ismeretlenebb éjszakai világba, amelyben feloldódnak a társadalmi szabályok, a rögzített viszonyok, és képlekenyű válnak, sokféle módon átalakulnak a kapcsolatok (átváltoznak maguk az emberek is). Ács az előadást kezdő némajátékkal és az előre helyezett tündér-jelenettel a szellemvilágot teszi meg kiindulópontnak, amely az előadás jelzései szerint láthatatlanul – de most a színpadon jól láthatóan – állandóan jelen van az ember életében. (A kaposvári előadásban a tündérvilág valamelyik lényé mindig figyel az emberek cselekedeteit, a tündérszereplők jóval gyakrabban jelennek meg az előadásban, mint a darabban.)

Ács János színházában nem váratlanul feltáruló titokként, hanem eleve meghatározó feszültségként van jelen az ember kettős meghatározottsága: társadalmi és természeti lényé, a szabályok (és emberi viszonyok) teremtette elvárások és az ösztönös késztetések feszültsége. Ezt Ácsnál azonnal láthatóvá teszi a játék, s nem takarja el a (közösnek elfogadott) valóság. Itt nem csak az éjszaka történései sejtetik meg a mélyben ható erőket.

Erre a hangsúlyváltásra erősít rá (bár némileg ellentétes irányban hat) egy fontos szerepösszevonás is. Puck és a tündér előadást indító párbeszéde végén megjelenik az egymással civódó tündérpár: a féltékeny Oberon (Rajhona Ádám) és a hasonlóképp számonkérő Titánia (Olsavszky Éva). Mindketten azzal vádolják a másikat, hogy viszonyuk volt (van) az épp nászra készülő athéni párral: Hippolytával, illetve Theseusszal. Titánia épp az egyik kalandját olvassa dühösen Oberon fejére – a másik oldalról Puck figyel kajánul a tündérkirályt –, de ő kilép a kettős szorításból. „Gyorsan közeleg a nászi óra, szép Hippolytám” – mondja, és egy határozott kézmozdulattal a párjára mutat. Ezzel Oberon át is



Kristóf Kata (tündér), Olsavszky Éva (Hippolyta, Titánia), Lukács Csilla (tündér) és Rajhona Ádám (Theseus, Oberon)

lép Theseus szerepébe, miközben Hippolyta szerepét osztja Titániára. (Az „égiből” a földi szintre történő átlépést az is aláhúzza, hogy ekkor hallgat el a mindeddig zengő sejtelmes kórus.) Titánia először nem érti a helyzetet, aztán bólint, elmosolyodik, széttárja köpenyét, és ő maga is átlép Hippolyta szerepébe. Majd helyet foglal a trónszéken, amely két őt kísérő tündér testéből formálódik meg. Ekkor a szöveg is átvált a darab első jelenetére: Oberon – immár Theseusként – az asszony elé térdel, és elmondja a nászra váró vallo-mását, amire Hippolyta/Titánia hasonló nyájassággal felel. Ezzel „viszonyt is vált” a két szereplő: egy folyton civódó, egymást gyötrő házaspár fáradt kapcsolatából átlépnek egy még csak készülő nász, egy új kapcsolat izgatott szerelmi várakozásába. (Sorsuk jövődő egybefonódásának jeleként a tündérek közös fehér leplet terítenek rájuk. A fehér az athéni uralkodópár köpenyének is színe, míg a tündérkirály és -királynő a vörös leplet hordja.)

Shakespeare színházának egyik meghatározó jellemzője volt a szerepösszevonások rendszere, hogy ugyanazok a színészek a darab több figuráját is eljátszották. Mivel a két uralkodó páros: a tündérkirály és tündérkirálynő, illetve az athéni uralkodó és (jövődő) felesége nem találkoznak a darabban, ezért valószínűnek tűnik, hogy ennek a két párosnak a tagjait ugyanaz a két színész játszotta el. Ez arra ösztönözheti a modern színházat, hogy újból éljen a szerepösszevonások kínálkozó lehetőségeivel, különösen, ha mondani-valója van vele.

„Theseust és Oberont, illetve Hippolytát és Titániát először Brooknál játszotta ugyanaz a színész és színésznő” – írja Koltai Tamás. „Az előadáshoz mellékelt filozófia világosan kifejtette a két pár közötti hasonlóságot, amely a viszályok és kibékülések között hullámozó férfi-nő kapcsolat rejtett titkainak kutatásában érhető tetten. A tükörkép-párok csaknem egyformák – miért ne lehetnének azonosak? Ez volt Brook kérdése. De az előadásban mégsem lett teljesen azonos a két pár. A különbséget külsőleg csupán egy palást jelezte,

de az eredeti szituációk továbbra is megőrizték önállóságukat, dramaturgiai funkciójukat, s ezáltal a szerepek sem csúsztak egybe, inkább csak folytatták egymást.” (KOLTAI 1980)

Ezzel szemben a kaposvári előadásban „Theseust és Oberont, illetve Hippolytát és Titániát nemcsak ugyanazok a színészek játsszák, hanem egy szereppé is vonta össze őket a rendezői elképzelés”. (TARJÁN) A két páros férfi, illetve nő tagja összeolvad szinte egyetlen figurává. Akár egy jeleneten (sőt ugyanazon a megszólaláson) belül is válhatnak, átléphetnek Oberonból Theseusba, illetve Titániából Hippolytába és viszont. Ez fontos szemléleti különbséget eredményez Brook és Ács rendezése között. „Brooknál – mint maga mondja – egymáson belül létező világok jelennek meg. Theseus és Hippolyta előtt kibomlik egy álomszerűen természetfeletti (vagy tudatalatti) világ, s azon belül egy megrendezett álom: álom az álomban. Ahogy egyre mélyebben haladunk lefelé, az ösztönök világába, úgy erősödik bennünk a tudathasadás” – írja Koltai Tamás. „Ácsnál viszont nincsenek egymásba tolt világok, a világ az ő színpadán egynemű, legalábbis abban az értelemben, hogy álom és ébrenlét nem felelget egymásnak, nincs köztük válaszfal, így az »álom az álomban« és a »színjáték a színjátékban« fogalmával sem tudunk mit kezdeni. Másképpen szólva: Ácsnál nincs »keret«, ennél fogva mindvégig álmodunk (vagy mindvégig ébren vagyunk). A mesebeli athéni erdő ugyanúgy lehet álmaink tudatalattija, mint ébrenléteink hálósobája. Vagyis az előadás valószínű alapkonceptiója szerint a földi és a földöntúli, a testi és az éteri, az álombeli és a valóságos dolgok egyszerre, egymással szinkronban esnek meg velünk. (Érdekes, hogy Ács előző rendezése, az *Átváltozások* is hasonló módon mosta össze a dráma kettős világát.)” (KOLTAI 1980)

A szerepösszevonás – pontosabban szerepazonosítás – a tündéruralkodók emberi vonásait is megerősíti. Míg az előadás felütése teremtette nézőpontváltás az embert mozgató, befolyásoló láthatatlan erőkre nyitja meg a tekintetünket, az uralkodópárok azonosítása kiemeli Oberon és Titánia alakjában azokat az emberi jellemzőket, amelyek meghatározzák a viselkedésüket. Ez némileg ellentétes irányú az előadás felütésében jelzett nézőpontváltással. Ez az emberi létet tette „tündéribbé”, a szerepösszevonások viszont a tündéreket teszik emberibbé.

Ács János rendezése nemcsak a társadalmi rendben, hanem a tündérvilágban is világos hierarchiát jelez. Ennek érzékeltetésében Vágó Nelly jelmezei, illetve a szereplők maszkjai (arcfestése) a legfontosabb eszközök. Oberon és Titánia az emberek ruházatához hasonló öltözetet visel, egyszerűen csak kifordítják a köpenyüket, és máris énük másik felét mutatják. Az arcuk is emberi arc, maszk vagy festés nem változtatja át. Titánia kísérői viszont nem evilági lények, zárt zöld köpenyt hordanak, és festett arcukat különös, dús ősz hajzat koronázza. Ezek miatt szinte testetlen, éteri lényeknek tűnnek. Puck viszont a kinézete alapján mintha a láthatatlan világ állati, testiséget hangsúlyozó, ösztönös rétegét képviselné: félmeztelen testét különös, pókfonalyszerű sötét háló fedi, ami a kezénél különös kampókká áll össze, arcfestése pedig úgy hat, mintha valamiféle ördögfíóká lenne.

„Sosem tétlenkedik Puck, ez a kemény, ördögforma kölyök, akit kajánságból és vállvonogató akaratosságból, kelleltlenségéből és féltékeny kutyahűségéből gyúr egygyé figyelemkeltően Bezerédi Zoltán” – írja a figuráról az egyik kritika. (BOGÁCSI 1980) „Nagyon érdekes Ács János rendezésében Puck vagy Robin pajtás értelmezése” – fogalmazza meg véleményét egy másik kritikus. „Sötétebb, komorabb Puckot rajzol, mint ahogy megszoktuk. Nem az a játékos, kedves tündérfiú, inkább az ember tudat alatt kavargó, ke-

mény, vad ösztöneit jeleníti meg. Valami keserűség, keménység, szomorúság van ebben a figurában. Bezerédi szépen és nagyon komolyan mutatja meg számunkra, ahogy valóban rátapad az emberekre, hogy ez a Puck figura valóban valami bennünk lévő, hozzánk tartozó jelenség.” (MIHÁLYI) „Puckot – Ács János értelmezését elfogadva – sajnáljuk kissé: hatalma minden, öröme semmi” – olvassuk egy harmadik írásban. (CSÁKI)

Vágy és viszály

Ács János rendezésében az Oberon-Thesus és a Titánia-Hippolyta szerepazonosítás arra is alkalmat teremtet, hogy az emberi kapcsolatokat is újraértelmezze az előadás.

Egész (Garay József) saját apai tekintélye megerősítését kéri a királytól, ezért járul Theseus elé. Ő Hermiát (Csákányi Eszter) Demetriusnak (ifj. Mucsi Sándor) szánja, de a lány Lysanderbe (Máté Gábor) szeretett bele. Miközben Theseus gyermeki (alattvalói) kötelességeire figyelmezteti Hermiát, Ács színpadán más is történik, egy párhuzamos jelenet zajlik: Titánia-Hippolyta súg valamit Pucknak, aki a királynő kérésére előhozza az indai gyermeket. Már az előadás első jelenetéből, Puck és a tündér beszélgetéséből kiderült, hogy a Titánia és Oberon közötti viszálynak elsősorban ez az indiai gyermek az oka. „Oberon dül-fül rá amiatt, / Hogy Indiából egy királyfiat / Magának apródul elszöktetett” – mondta akkor Puck. Pedig „a féltékeny Oberon megkívánta / Kísérétébe”.

Ács rendezésének újítása az is, hogy ez az indiai fiú meg is jelenik a színpadon, és így láthatóvá válik az általa kiváltott „viszály”. (A darabban is szóba kerül, beszélnek róla a szereplők, de szereplőként ő maga nem jelenik meg.) A kaposvári előadásban a szöveg említette „gyermek”, „kisfiú” helyett egy hosszú fekete hajú, barna bőrű, nyurga kamaszfiú jelenik meg. Miközben Theseus Hermiát leckézteti (gyermeki kötelességeire figyelmezteti), Titánia magához vonja a fiút, és érzi önmagával, már-már kéjesen ölelgeti. Ez felbőszíti Theseus-Oberont, ezért válnak indulatosná (szinte kérlelhetetlenné) a Hermiának szánt szavai. (Vagy enged apjának, vagy halál vár rá – közli.) De amit a lánynak mond, a párjának is szól: „Vess számat vágyaiddal, Hermia, / Vizsgáld meg ifjú pezsgő véredek” – szól tele indulattal, emelt hangon, figyelmeztetően a király. Mert ez az egymásba fonódó két jelenet (Hermia „kötelemszegése” és Titánia el nem titkolt vágya) ugyanazt firtatja: mi történik az emberrel, ha átadja magát „pezsgő véredek”, vágyai kielégítésének, a test sokszor titkolt kívánságainak. De Titánia vágya a kamaszfiú iránt azért is tereimt feszültséget, mert Oberon is vonzódik a fiúhoz. A tündérkirály hasonló engedelmisséget vár a párjától, mint Hermiától. Amikor kimondja a lányra ítéletét, akkor odalép Titániához, de az asszony a testével féltőn elzárja előle az indiai fiút. (Nem adja, eszébe se jut engedni Oberon kérésének.) Majd meg is próbál elmenni vele, de Oberon-Theseus megragadja a fiú kezét, visszatartja őket.

És ezzel a mozdulattal (ismét) visszavált az első felvonás kezdőjelenete a második felvonás első jelenetére. „Mindezt csak féltékenységed kóholja” – próbál kitérni a konfliktus elől Titánia, azt is hozzátéve, hogy miért kerüli régóta párját. „Hogy mérge a vigalmat el ne rontsa” – mondja neki. Majd sötét látomásban idézi fel, hogy milyen vészes szakadtak a világra kettejük viszálja miatt. (Nem titok, hogy mindezért Oberont okolja.) A komor víziót festő szavakat ismét a fenyegetően felzengő kórus festi alá. Az előadás elején már hallott torok- és orrhangok ismét a szorongás érzését erősítik. „Hozd jóra hát megint” –

próbál békülni Oberon, és megismétli, hogy (a világ nyugalmaért és a köztük lévő békéért) csak a fiút kéri cserébe. „Országodért sem ezt a gyermeket” – válaszol határozottan Titánia. Magyarázatként annyit tesz hozzá, hogy mennyire kedves udvarhölgye volt a fiú anyja, de közben önkéntelenül újból megsimogatja a fiút. Ezek az erotikus mozdulatok a valódi okokról is beszélnek.

Amikor Titánia határozottan elvonul a fiúval (és kísérelével), Oberonból rögtön kiszakad a féltékenységre szülő bosszúvágy. „Nem mész ki e ligetből, / Míg e sérelemért meg nem gyötörlek”⁴ – kiált az asszony után. De hogy pontosan mire is vonatkozik ez a fenyegetés, most még nem derül ki. Az előadás ugyanis ismét visszavált az első felvonásra, és az uralgó Theseusként zárja le Egész kihallgatását.

A két jelenet – az „égi” és földi réteg, illetve a tündérpár és az athéni fiatalok szerelmi viszáljának – egybejátszás arra is utal, amit TARJÁN Tamás állapít meg kritikájában: „ez a produkció az emberi test kötelemeiről szól, a testnek a lelket is fogva tartó szenvedélyeiről”. Az előadás más rétegeit is figyelve igazat kell neki adnunk. És ebben a felfogásban „indokolt, hogy mindent a test játsszon el”. Egy lényegében üres színpadon, szinte kellékek nélkül olyan előadás születik, amelyben „a mozgáskultúra, a dinamizmus, fizikai jelenlét lesz főszereplővé”. (TARJÁN) Egy másik kritika szerint „a gesztusok, a test aprólékos játékainak felépítéséért” illeti a legnagyobb dicséret az előadást. „A »testbeszéd« olyan pontosan megvilágítja a szöveg mögötti tartalmakat, hogy egy süketnéma közönség is megértené a darabot.” (KÖRÖSPATAKI)

Főszerepben a fiatalok

Ács János rendezésében sokkal hangsúlyosabb szerepet kapnak a fiatalok, mint más *Szentivánéji álom*-előadásokban. A színészi játék is azt erősíti, hogy itt valóban komolyan kell venni a kavargó érzések keltette fordulatokat és az ehhez kapcsolódó gyötrelmeket.

Eleve kétségbeejtő helyzetben ismerjük meg a fiatalokat: a Csákányi Eszter játszott Hermiát, aki nem lehet annak a párja, akit valóban szeret, Lysandert, aki semmiben nem érzi alábbvalónak magát Egész választottjánál, Demetriusnál (aki ráadásul még nem oly régen egy másik lánynak, Helénának tette a szépet). Amikor kettesben marad Hermia és Lysander, a lány vigasztalhatatlanul veti magát a fiú karjaiba, és ellenállhatatlan zokogásban tör ki. Nem tudja, mit tehetne az atyai és királyi szigorral szemben. Máté Gábor Lysandere sem tudja mással vigasztalni, mint hogy azt javasolja neki, szökjenek el oda, ahol nem érvényes rájuk a zord törvény. Hermia előbb döbbenetesen néz szerelmére, majd mégis megígéri, hogy vele tart.

Aztán Heléna (Básti Juli) kétségbeesésével kell szembesülniük. Amikor meglátja az ölelkező párt, elszalad, úgy hívják vissza a barátai. (Helénát egyébként is mintha valami belső nyugtalanság hajtáná.) „Most hova?” – kérdezi tőle Hermia, mintha azt kérdezné, hogy mi a baj. Erre dühösen támad rá a másik, hisz épp az a baja, hogy a szíve választottja, Demetrius Hermiát szereti. (Még bántóbb, hogy a fiú tőle pártolt el a barátnőjéhez.) De nem érez igazi haragot, inkább csak kétségbeesést. Bele is omlik Hermia karjaiba, aki

⁴ Eörsi István nyomtatásban megjelent szövegében ez olvasható: „Míg meg nem lakolsz e sérelemért.” (24.)

vigasztalni próbálja. Nem vetélytársnők ők ketten, hanem sorstársak, akiknek érzéseit hasonlóképp feldúlja a zavaros helyzet. No meg a vágyak és a gátak feszültsége által teremtdő tehetetlenség.

Hermia és Lysander vigasznak szánja, hogy elárulják Helénának, hogy ők bizony elszöknek a városból. Erre a lány még mélyebb kétségbeesésbe zuhan, mert ettől is szerencsétlenebbnek (és magányosabbnak) érzi magát. Ekkor jelenik meg Puck, és kezd figyelni. Úgy hat ez a beállítás, mintha ő sugallná a magára maradt lánynak, hogy árulja el a szökés tervét Demetriusnak. Persze megoldást ez sem jelent Heléna számára, csak újabb gyöt-rődést. „Nagy ára lesz, mert őt [Hermiát] kergeti meg [Demetrius], / És mégis megéri e fájdalom, / Hisz menni s jönni: kétszer láthatom” – rohan Demetriushoz Heléna.

Básti Juli játéka könnyed természetességgel érzékelteti azt az érzelmi zűrzavart, amely Helénát eltölti. A színészi játék magától értetődő átmenetet teremt a legszélsőségesebb érzések között. Mosolyból sírásba, dühből kétségbeesésbe vált. Az áradó energiák eközben groteszk színeket kevernek mozdulataiba, gesztusaiba. A képtelen helyzet teszi őt esetlenné, némileg nevetségessé – mint minden embert, aki feltétel nélkül átadja magát a benne kavargó érzelmeknek. (Csákányi Eszter Hermiája ekkor még csak egy energiaszövegnek tűnik, akiről nehéz elhinni, hogy engedni tudna az atyai szigoroknak, de belső feszültséget nem érezni benne, mert a lányt még a boldog szerelem vélt nyugalma tartja egyensúlyban.)

Egy későbbi jelenetben látjuk azt, hogy Demetrius (ifj. Mucsi Sándor) egyáltalán nem hálás Helénának, hogy elárulta a szökést. Dühösen kutatja az erdőben Hermiát, hisz miatta rohant ide, de sehol nem leli nyomát. Közben Helénával is vesződnie kell. „Ne fuss utánam, mondom, nem szeretlek” – kiabálja neki. De Heléna, mintha nem is hal-laná, megpróbál folyton közelebb kerülni Demetriushoz: hozzábújni, belékapaszkodni, esetleg a lábaihoz kuporogni. Pedig a fiú csak szabadulni próbál tőle. A lány viszont csüggedetlenül veti bele magát a „szerelmi harcba” (az újabb és újabb megalázó helyze-tekbe). A legrosszabbra is fel van készülve: görnyedten, kicsire összehúzva magát, csu-kott szemekkel várja a fiú reakcióit. De amikor váratlanul nem durva szavakat, esetleg pofonokat kap tőle, hanem kedves hangon szólítja meg őt Demetrius (most így próbálja meg jobb belátásra bírni), akkor elcsodálkozik a fordulaton. Lassan kinyitja a szemét, felderül a tekintete, és biztatásnak fogja fel az enyhültebb hangot. Ez újabb erőt ad neki: megint próbál a fiúba csimpaszkodni: átölelni, magához vonni őt. Ám ez csak olaj a tűz-re: Demetrius még dühösebben próbál szabadulni tőle. Amikor végül otthagyja, Heléna eszeveszetten rohan ismét utána. (Kívülről bohózatnak tűnik ez a küzdelem, ami belül csupa fájdalom és kín.)

Most egy másik tündér, Oberon figyelte a jelenetet. Elképeszti a lány elszántsága és a fiú érzéketlensége. Kedve támad rendet tenni – ezzel azonban csak még teljesebbé teszi a zűrzavart.

Átváltozások

Bár a kaposvári *Szentivánéji álomban* (a korábbi színrevitelekhez képest) jóval hangsú-lyosabb a fiatalok története, Ács János rendezése hasonlóképp gondosan bánik a mű más összetevőivel is: a tündér-királyi pár történeteivel és a mesteremberek jeleneteivel is.



Máté Gábor (Lysander), Csákányi Eszter (Hermia) és Básti Juli (Heléna)

Amikor Titánia távozott az indiai fiúval, akkor Oberon (mint láttuk) azonnal bosszút fogadott ellene. De csak egy későbbi jelenetben küldte el Puckot a varázsvirágért, aminek segítségével elégtételt próbál venni az asszonyon. Most ezt használná fel arra is, hogy a fiatalok között is békét teremtsen. Ehhez Puck segítségét veszi igénybe, de ebből követke-zően sosem az történik, amit a tündérkirály szeretne: Puck azt teszi, amit megért Oberon kéréseiből, miközben a maga csipetnyi szabadságát is kihasználja.

A varázsszövegnek a Shakespeare-darabban meghatározó szerepe van, de Ács János rendezése ezt is továbbgondolja. Ebben az előadásban ugyanis a piros virágnak megvan a párja is: egy fehér virág. Ezt először Titánia kezében látjuk. Nála van akkor is, amikor az éjszakai erdőben lefeküdni készül. Szomorúságot és dühöt érezni ekkor benne, talán némi szorongást is. Az indiai fiú vigasztalni próbálja: odalép az asszonyhoz, aki most is magá-hoz vonja, átöleli. A fehér virággal végigsimítja testét, de amikor csókot adna a fiúnak, a két ajak közé kerül a fehér virág (mintha ez az illendőség határait óvna).

Közben a tündérek énekelve ágyaznak, dalukkal nyugalmat kérnek asszonyukra. „Fél-re undok poc, vakondok, / Asszonyunkhoz ne közel! ... / Félre, zúgó éjbogár, / Csiga, féreg rá ne mássz” – éneklük, így próbálva távol tartani tőle a rosszat. (Azaz – az elhangzó motívumok szerint – a taszító állatit. Oberon büvigéi viszont épp ide próbálják Titáni-át letaszítani, amikor megkeni a szemét a piros virág levével: „Amit e szem ébren lát, / Annak hasson bűve rád, / Azt szeresd meg, azt imádd; / Tigris, medve, jaguár, / S lenne párduc, macska bár, / Vaddisznó, sörteszakáll, / Vél, hogy szerelmedre vár”.)

Titánia lefekvés előtti szorongása azonban arra utal, hogy a rossz nemcsak kívül, ha-nem belül is leselkedhet az emberre. Valahogy ezt a belső rosszat is meg kellene próbálni elűzni. Titániának a tündérek éneke alatti megrendültsége mintha erre utalna. Hogy neki is szembe kell néznie a vágyai természetével, el kell döntenie, hogy a rászakadó

éjszakában enged-e nekik. De végül egyedül fekszik a tündérek által megvetett ágyba, az indiai fiú nélkül. A fehér virágot átadja az egyik álmát őrző tündérnek, aki magasra tartva próbálja vigyázni nyugalma (és a hozzá kapcsolódó – küszködve megóvott – belső harmóniát).

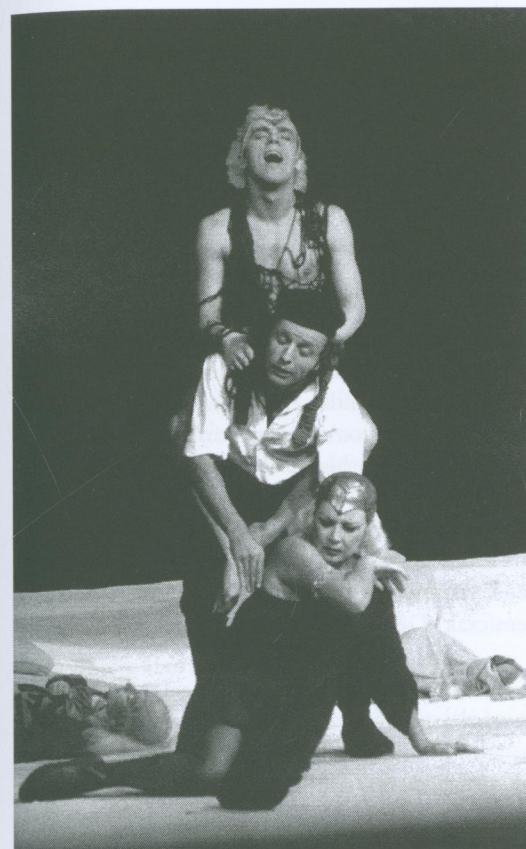
De érkezik a bosszúra készülő Oberon, és egymásnak feszül a két virág: a vigyázó tündér tartotta fehér és az Oberon hozta piros virág. Végül a tündér enged a nagyobb erőnek, és átadja a fehér virágot is Oberonnak. Így az most már háboríthatatlanul érintheti meg a piros virággal Titánia szemét, átadva ezzel őt azoknak a sötét, ártó erőknél, amiktől a tündérek megóvni próbáltak (és aminek maga is ellenállt akkor, amikor elküldte az indiai fiút). De most, amikor ráhull e rontó szerelmi varázslat, a test és a szexuális ösztön csábításaitól Titánia felnyög, ám Oberon lefogja a szemét, és csókkal tapasztja be a száját.

Az már a véletlen játéka, hogy a fenyegető mélyvilág küldöttként egy szelíd számár került Titánia elé. (A számár az ókortól kezdve a szexuális teljesítőképesség mintaképe.) De ő sem az, aminek látszik. Hisz ő csak a jóra való Zuboly (Lukáts Andor), a derék takács, akit tréfából Puck változtat át (átmenetileg) számárrá. Az állati létbe aláereszkedő ember és az emberként viselkedő tündér találkozik itt. Amikor Titánia nem tud ellenállni az állatias kívánságainak, mégis csak egy emberbe botlik. Így fonódnak egymásba Shakespeare darabjában a világszintek, amit Puck játéka (és Ács János rendezése) némileg megszelídít, hisz Zuboly Titániával találkozási is ugyanolyan jóra való lélekként viselkedik, mint ahogy a korábbi jelenetekben (a mesteremberek színházi próbái alatt) megismertük.

Az egyik elemzés az előadás legnagyobb ötletének nevezte a takács átváltozását: „nem válik számárrá, még csak számárfeje sem nő – a hátára kapaszkodott Puck úgy tartja a feje fölé [a maga] szőrös ujjait, hogy azok számárfületeket képeznek”. (KOLTAI 1980) Azaz Puck csak a külső jegyeit aggatja rá, magához teszi hasonlóvá Zubolyt (ami persze érzékelhető terhet is jelent az ember számára). Amikor félelmében Zuboly énekelni kezd – hisz minden társa elmenekült előle, amikor meglátta „átváltozva” őt –, a hátán csimpaszkodó Puck visszaválaszol: maga is dalra fakad. Ez a különös visszhang újabb riadalmat kelt az egyébként is megzavarodott takácsban, de az ébredő Titániát elbűvöli ez a különös (közönséges füllel egyáltalán nem vonzó) ének. A tündérkirálynő rácsodálkozik a furcsa, groteszk lényre, erre a hátán kapaszkodó Puck előre dugja, és Zuboly ágyéka előtt összekulcsolja két meztelen lábát is. Ezt „mint pompás nemi szervet ragadja meg Titánia”. (Ez „új megoldás a Zuboly két lába között előredugott, öklöbeszorított kéz, a meglengetett kar helyett”, ami Brooknál volt látható. – TARJÁN)

Titániát annyira elbűvöli ez a különös lény, annyira rabul ejti a most születő új vágy, hogy teljesen megfeledkezik az indiai fiúról. Sőt, amikor az kérlelően odalép hozzá, akkor egyszerűen eltaszítja. Egyetlen mozdulattal túllép rajta, annyira erős az új vonzás, az újabb szédület, a Titániában feltárló újabb örvény, amely szívja, hívja, vonzza a mélybe. A magára maradt indiai „gyermekhez” végül Oberon lép oda, tűnődve simogatni kezdi az ajkait. De most a fiúhoz vonzó vágnál erősebb benne a kérdés, hogy mi történik Titániával.

„Zuboly és Titánia násza az előadás csúcsa, akárcsak Brooknál” – állítja az egyik elemző. „Csakhogy ami ott ironikusan stilizált volt, az itt vaskosabb, realisabb, anélkül, hogy



Bezerédi Zoltán (Puck), Lukáts Andor (Zuboly)
és Olsavszky Éva (Hippolyta, Titánia)

szólongatja a tündéreket, erotikus mozdulatok kísérik a szavait. Eközben pedig maga Puck is kiveszi a részét az ölelésekből, mielőtt visszapaszkodna Zuboly hátára. (Később megszeppenve hallgatja Oberon szidását.) Folytatódik a számár és a tündérkirálynő „évdése”, mintha valami folyamatos extázisra kényszerítené őket. Zuboly ismét az ölébe kapja az asszonyt, a hátán Puckkal... Lukáts Andor „fizikailag is fantasztikus megterhelést vállal” – jegyzi meg joggal az egyik kritika. (KÖRÖSPATAKI)

Szerelmi zűrzavar

Puck varázslata másképp hat a fiatalok között. Az átváltozások (Zubollyal ellentétben) nem a lényüket, hanem csak az érzelmeiket érinti. Látszólag ők nem alakulnak át, mégis teljesen kifordulnak magukból. Az újabb és újabb fordulatok nyomán ugyanolyan elvarázsolt helyzetben találják magukat, mint Zuboly (és Titánia). Maguk sem ismerhetnek már magukra. (Az éjszakai erdő, a láthatatlan erővel való találkozás ezt jelenti számukra.)

naturálissá válna. Zuboly – a hátára kapaszkodó, derekát átkulcsoló, s így meztelábasan phalloszt képező Puckkal – ölbe kapja Titániát, és az egyetlen testté összeforrt három alak ritmikus rángása, a »tündérstáb« akusztikai kísérétével inkább a testi szerelem diadalmas rítusát idézi föl, mint a Kott-féle szodomisztikus Goya-víziót.” (KOLTAI 1980)

A jelenetet újranezve azonban másféle hangsúlyok is megfogalmazódnak, mint amit a korabeli kritikák leírtak. A kép inkább tűnik rángatózásnak, mint körtáncnak. Megszenvedett ünnepnek tűnik ez (ha egyáltalán ünnep), hisz a nyögésekből fájdalom is kihallani, mint ahogy az orgazmus közös sikolya sem csupán felszabadult kiáltás. Így a testi szerelemnek nemcsak öröme, hanem kínjai is megfogalmazódnak a képben. Mintha nemcsak a vágy keltene lelkifurdalást, hanem a beteljesülés is. És az egyesülés után a széthullott testek is eléltan, fáradtan hullanak vissza a magányukba. De kisvártatva újrakezdődik az orgia. Amikor Zuboly egyenként

A fiúk szerepet váltanak: úgy kezdenek el viselkedni, ahogy eddig a másik tette, ennek nyomán pedig a lányok egyszer csak a másik helyzetében találják magukat.

Oberon ugyan Demetrius érzéseit akarja megfordítani Heléna iránt, de a feladattal megbízott Puck tévedésből Lysander szemét „bűvöli el”, aki álmából ébredve Helénát pillantja meg, és iránta lobban ellenállhatatlan szerelemre. (Ács rendezésében ez nem pusztán véletlen, hisz a szellemvilág ebbe is „besegít”: Helena indulna újból Demetrius után, de egy tündér útjába áll, és a tekintetével Lysanderre irányítja a lány figyelmét. Ezért kezdi a lány ébresztgetni a fiút.)

Helénát látva (a varázslat hatására) Lysanderben olyan szenvedély ébred, amit még Hermia iránt sem mutatott soha. Most egyértelműen a testi vágy mozgatja. Hermiához az imént még esetlenül próbált közeledni, amikor fekhelyet kerestek az erdőben, Helénával szemben viszont nincsenek gátlásai. Azonnal megfogja a mellét, miközben a lány szívére kezd áradozni. És rögtön felhorkan benne a düh vetélytársa, Demetrius iránt. Majd – miközben Hermiát szidja – térdelve tesz vallomást Helénának, aztán lehúzza magához a földre, és vágytól eltelve maga alá teperi a lányt, aki csak nehezen tud szabadulni alóla.

Heléna teljesen elképed, mert valami olyasmit tapasztal meg, aminek addig épp az ellenkezőjét élte át. Most nem előle menekülnek, hanem ő érzi terhesnek a kéretlen rajongást. Ebben a hirtelen támadt szenvedélyben nem érez mást, csak gúnyt. És amikor a jelenet végén Heléna ismét elfut, már nem (csak) Demetrius után rohan, hanem Lysander elől is menekül.

Nemsokára látjuk az iménti Heléna–Lysander (és a korábbi Demetrius–Heléna) jelenet párját is, az egyoldalú vágy újabb (immár harmadik) variációját. Demetrius végre rálel Hermiára (csak miatta rohant ide Athénból, valóban szerelmes a lányba, nemcsak Egéus akarja a házastársává tenni őt). A lány most magára maradt (Lysander eltűnt mellőle), így



Básti Juli (Heléna), Csákányi Eszter (Hermia), ifj. Mucsi Sándor (Demetrius)
és Máté Gábor (Lysander)

kiszolgáltató Demetrius szenvedélyének. A fiú ölelni, csókolni próbálja a lányt, aki viszont csak a kéretlen akadályt – apja választottját, szerelme vetélytársát – látja benne. Meg is vádolja rögtön, hogy ártott Lysandernek, bizonyára miatta tűnt el mellőle a szerelme. Demetriusban ugyan gyilkos düh él Lysanderrel szemben, de nem ártott neki, ezt be is vallja Hermiának. Ezzel is közelebb próbál férközni hozzá, enyhületet, jutalmat remél tőle az őszinteségeért. De csak azt kapja, amit maga is adott a hasonlóképp elszánt Helénának: kíméletlen elutasítást. Hermia is eltaszítja Demetriust, és tovább kutat az éjszakai erdőben eltűnt kedvese után. A fiút Puck akadályozza meg, hogy a lány után fusson, így végre az ő szemére is rákerülhet a varázsvirág leve, hogy tényleg szerelemre lobbanjon Heléna iránt. Majd (a láthatatlan erők újabb beavatkozásaként) Puck „fújja” az érkező lány felé Demetrius tekintetét. Egy újabb pillantás, és máris felhorgad az új vágy, ezúttal az eddig utált Heléna iránt. Így lesz még teljesebb a szerelmi zűrzavar.

A test vágyaihoz a testi kifejezést hangsúlyozó színészi játékot társít az előadás. A fiatalok jelenetei tele vannak akciókkal: érintéssel, öleléssel, lökdösődéssel, kergetőzéssel, birkózással, hempergőzéssel, Megannyi hirtelen váltással. Áradó energiákkal, amely a formátlan belső kavargást is közvetíti, ami eltölti a fiatalokat. Eközben minden kimondott szót teljesen őszintén gondolnak. Eszükbe se jut, hogy az imént még teljesen másképp beszéltek. Annyira igaz a pillanat heve, hogy eltörli az előző pillanatot, amikor még épp ellentétes érzésekről beszéltek, ugyanilyen elszánt őszinteséggel.

Az önmagunkból kifordító szenvedély

Újabb fordulatként visszaáll a darabot indító szituáció: két fiú szerelmes egyetlen lányba. Csak most hirtelen Heléna találja magát Hermia korábbi helyzetében. A lányokat nemcsak ez zavarja meg, hanem az is, hogy a fiúk épp ellentétesen viselkednek azzal, mint ahogy eddig ismerték őket.

Heléna, aki az imént csüggedten próbálta visszaverni Lysander ostromát, most elképedve figyeli, hogy Demetrius is rajongva ostromolni kezdi őt, pedig eddig csak szidta (és menekült előle). Előbb felderül Heléna tekintete, amikor Demetrius szerelmes pillantását érzi, de egyre jobban elkomorul, ahogy hallgatja az áradó szerelmi vallomását. Nem hisz a fülének, megpróbálja kiszabadítani a kezét a fiút szorításából. Továbbra is gúnyt érez a kettős pálfordulásban: Demetrius és Lysander őt kívánó szenvedélyében. Felszabadító szerelem helyett csak megalázást érez, ezért őszinte indulattal kéri ki magának a gúnyolódást. Közben a fiúk nem bírnak magukkal, egymással birkózva próbálják megszerezni, leteperni a lányt.

Hogy teljes legyen a kavardás, Puck hozza Hermiát is, aki most azzal szembesül, hogy nemcsak Lysander tűnt el, hanem a fiú szerelme is iránta. Nem akar hinni a szemének, hogy a végre megtalált kedvese most egy másik lány szerelméért eseng. Ugyanúgy, ahogy Heléna, félreértésnek, áverésnek tartja a helyzetet. De Lysander ráüvölt, hogy hagyja őt békén, és a legmélyebb sértésig, a másik megalázásáig jut el szerelmi vágyában. És a kaposvári előadásban ez nemcsak játék, hanem a kapcsolatokat, személyiségeket ténylegesen felkavaró, önmagukból kifordító – a másik ellen hangoló – szenvedély. A két fiú elszánt dühvel készül leszámolni egymással. A két lány is egymásnak esik. Igazi indulattal és mély kétségbeeséssel.



Lukáts Andor (Zuboly) és Olsavszky Éva (Hippolyta, Titánia)

Az összecsapásra készülő fiúk boksoló mozdulatai még komikusnak hatnak, de két tündér váratlanul egy-egy vívótört ad a fiúk kezébe. És ahogy megsuhintják, ebben már érezni a gyilkos fenyegetést. „Mindnek mennyi baja van. / Bolond az ember, uram?” – kérdezi Puck a szerelmi perpatvarokat látva. Mert kívülről figyelve szintisza bohózat ez a megannyi emberi tragédia. A magára hagyatottság, a szenvedélyeknek való kiszolgáltatottság, az eltaszítottság.

A korabeli kritikák nem látták ennyire hangsúlyosnak az előadásnak ezt a rétegét (pedig időben is a fiatalok jelenetsora a leghosszabb az előadásban), és nem érzékelték annyira összetettnek a színészi játékot sem, amilyennek a mából nézve tűnik. Ács János rendezésének újdonsága nemcsak az volt, hogy középpontba állította a fiatalok történetét, hanem az is, hogy ehhez olyan színészi játéktípust kapcsolt, amely egylényegűnek mutatta a tragikust és a komikust. És a fiatal kaposvári színészek könnyedén játszották egybe a kettőt.

Az egyik korabeli kritika például „kis vágyaikat nagy szenvedélyekké megjátszó szerelmeseknek” nevezi a fiatalokat, „akik bájosan naiv öntudatlansággal keresik egymást és a boldogságot, miközben komikusan vad szenvedélyekkel ugranak időnként egymásnak”. (ZAPPE) Pedig a szenvedélyeik egyáltalán nem komikusak ebben az előadásban, inkább vadak, formátlanok, alakulók, érzelmileg még nem uraltak. És a színészek sem komikusnak mutatják ezeket, még ha összehatásukban talán komikusnak is tűnhetnek. Mert abból az egyetemesebb nézőpontból, amelyet az előadás választ, nem lehet nem megmosolyogni valónak látni az ember következetlenségeit, ahogy teljes valóval átadja magát a folyton változó érzéseinek. Ahogy ugyanolyan vad elszántsággal veti bele magát azokba a vágyakba, amelyeknek az imént még épp az ellenkezőjét kívánta. Minden megkérdőjelezhetetlen pillanat attól válik komikussá az előadásban, hogy a folytonosan alakuló idő tágabb folyamatában látjuk őket.

Talán azok a merészen groteszk színek is meglephették a korabeli nézőket (és kritikusokat), amelyek – fontos újdonságként – magától értetődő természetességgel jelennek meg Básti Juli és Csákányi Eszter játékában. Ezért mondhatta egyszerre karikatúra- és szoborszerűnek a játékukat az egyik recenzió a nagyjelenetükben. Ugyanakkor azt is hangsúlyozta, hogy „minden mozdulatuk játszik: egyetlen előadáson kívüli pillanatuk sincs”. (CsÁKI) Ez a belső koncentrációra épülő színészi játék valóban fontos jellemzője a kaposvári előadásnak.

Egy másik írás – nem csekély iróniával – profán párhuzamot is von: „*A biztosan élő sárkány lady*” is megirigyelhetné azt a szilaj pankrációt, amit Hermia és Heléna rendez, hogy kiverekedje magának a kívánt férfit.” (KÖRÖSPATAKI) A kritikus itt a külső látszatot hangsúlyozza (a „pankrációt” látja), és nem azt a belső tartalmat, ami meghatározza a fiatalokat megformáló színészek játékát. Básti Juli és Csákányi Eszter alakítását látványosabban, Máté Gábor és ifj. Mucsi Sándor játékát kevésbé színesen, de hasonlóképp következetesen. Ma is lenyűgözőek Csákányi Eszter konok energiái és Básti Juli magától értetődő különös, groteszk színei, természetes energiái.

Ébredések

Oberon keserűen nézi, ahogy az alvó Titánia a számárrá változtatott Zuboly ágyékán pihen. „Milyen gyönyörű látvány” – fintorodik el. Majd Puckra támad, aki az egymásnak gubancolódott testek közül mászik ki. Oberon most döbben rá, hogy a segédje is milyen tevékeny részese, résztvevője ennek az orgiának. Aztán a fehér virággal végigsimítja aszszonya szemét.

Titánia számára azonban keserű az ébredés. Nemcsak kijózanodást, kiábrándulást is jelent. Önmagából is. Fájdalmas felismerés, hogy nemcsak álmodta a számárral való nászt. Oberon feloldó zenét kér neki. „Kábítsd el álommal mélyebben érzékeid”⁶ – mondja az asszonynak. „Felejtő zenét” – ismétli meg Titánia is sírva. Majd átveszi a párjától a békülés jeleként nyújtott fehér virágot.

Aztán Zuboly is felébred. Maga is mély zavarban van. Amikor megpróbálja felidézni, hogy mit álmodott, Titánia odalép hozzá, de ekkor már láthatatlan Zuboly számára. Az asszony is kíváncsi, hogy mi történhetett, hallgatja Zubolyt, hátha tőle valamit megtudhat abból, ami vele (velük) megesett. De Zuboly vagy nem emlékszik pontosan, vagy nem meri kimondani, ami az emlékezetébe bevillan. Miközben próbálja visszaidézni, megfejteti az álmait, ott van a kezében a piros virág. Titánia a fehér virágot tartja, odalép Zubolyhoz, és megpróbálja összeérinteni, egymáshoz illeszteni a két színt. Mert az a kérdés, hogy létezik-e tiszta vágy, ami érzékekkel teljes. Vagy van-e olyan megkívánás, ami nem dűl fel a belső harmóniát? Összeérhet-e az éjszaka és a nappal, az álom és az ébrenlét? Hol találkozhat egy földi ember és egy éteri tündérlény?

„Ember szeme nem hallott olyat, ember füle nem látott olyat, ember keze nem képes azt ízlelni, se nyelve megérteni, se szíve kimondani, milyet álmodtam én” – fogalmazza meg nyelvileg is zavarosan Zuboly a minden érzékét teljességgel összezavaró élményt.

⁵ Az 1976-ban készült japán „karatekrimit” 1980 nyarán a magyar mozik is bemutatták.

⁶ „Ezt az öt alvót zenéd / Álomnál mélyebben kábítsa el” – szól az Eörsi-fordítás.

A titkot, amit nem lehet átvezetni, de ami túl vezet azon, amit az ember a mindennapokban megtapasztalhat. „Még most is zubog a fülem belé” – nevet fel végül, kitépve magát az emlékek örvényéből. És hetyke gesztussal inkább uralni, magában őrizni akarja, amit átélt: a gomblyukába tűzi a piros virágot. És azt is elhatározza, hogy a fejedelem előtt fogja eldalolni a dalt, amit Vackor ír majd ebből. Mert a művészet – még ha mégoly műkedvelő is – valahogy talán képes úrrá lenni az emberi érzékek keltette zűrzavaron.

Titánia magába roskadva hallgatja Zubolyt. (Közben ismét megszólal a sejtelmes, szorongást keltő torokhang-kórus.) A szédületből Oberon rántja magához az asszonyt. Ébredni kell, folytatni mindent ugyanúgy, mintha mi sem történt volna. A jóvátehetetlent nem lehet jóvátenni, csak elfelejteni. A szolgák adják rá a fejedelmi párra a köpenyüket, aminek most fehér fele van kifordítva. (A másik fele éppoly piros, mint a titokzatos éjszakai virág.) Így máris az athéni királyi pár áll az erdőben, és figyeli azt a testkupacot, amelyből a fiatal szerelmesek tápáskodnak elő.

A fiatalok is zavartan ébrednek, tétován keresik a párjukat. Ők sem tudják biztosan, hogy mi esett meg velük, és mi az, amit álmodtak. És hogy ki kihez is tartozik valójában. Körbeállnak, megfogják egymás kezét, de zavaruk jeleként (a párcserék utolsó fázisát idézve) a két fiú egyike sem engedi el Heléna kezét, míg Hermia most zavartan áll egymagában. Kínosan nevetni kezd, erre Lysander zavart mosollyal elejti Hermia kezét, és odalép a lányhoz, akivel együtt szökött ki az erdőbe, akinek korábban szerelmet fogadott, de éjszaka nemcsak magára hagyta őt, hanem meg is tagadta, el is árulta. Demetrius is közelebb lép Hermiához, benne is felrémlik a szerelem, ami ide űzte őt az erdőbe. Vajon eltűnt-e már ez az érzés? Vagy csak józanul lemond róla? De jön Heléna, nem hagyja tűnődni a fiút, megfogja a kezét, vinné magával, hisz megküzdött érte. Vajon tényleg a magáénak tudhatja őt? És ki kivel lehet boldog? Kinek mit kell elfelejtenie, megbocsátania ehhez? Elfeledhet-e mindent az felszabadult nevetés, amely a kínos éjszakai párkeresést zárja az erdőben? (Hogy még nincs vége, jelzi a riadt sikoly, amelyet a következő pillanatban, elmenőben hallunk tőlük. Talán ismét egy tündérbe botlottak...)

A komédiaként eljátszott tragédia

Az előadás végén visszaérkezünk a színházhoz, amelyre a kezdése is utalt. A mesteremberek végre előadhatják a színjátékukat a fejedelmi pár (és a velük együtt oltár elé vonuló szerelmesek) előtt. Kezdetől erre készültek. A Shakespeare-darabban ez a szál jelenti az egyértelműen komikus réteget, és a *Szentivánéji álom*-előadások rendre ki is használják az ebben rejlő humor lehetőségét. Ács János rendezésében azonban ezek a jelenetek nem egyszerűen a mulattatást szolgálják, itt ez a szál is határozottabb funkciót kap: arról szól, hogy valamennyire a színház képes arra, hogy kiszabadítsa a test és lélek frusztráltságából. Amit (a korábbi álomjelenetekben) kénként élt meg az ember, arra most a színházban kívülről lehet rátekinteni. Így talán megérteni is többet lehet belőle, több mindenre lehet fájdalom nélkül emlékezni, és egy kicsit talán nevetni is rajta.

„Azt szoktuk meg – Reinhardtól Major Tamáson át Peter Brookig – hogy a mesteremberek idétlen ripacsok, akik ügyfogyottan csetlenek-botlanak a számukra idegen közegben: a színpadon” – írja egy visszatekintés. „A színészek mindig élvezik ezeket a jeleneteket: a rossz színészek ábrázolása mindig alkalom a ripacskodásra! Ács János azonban



ifj. Muci Sándor (Demetrius), Máté Gábor (Lysander), Básti Juli (Heléna), Csákányi Eszter (Hermia), Göz István (Ösztövér), Lukács Andor (Zuboly), Kamondi Imre (Dudás), Stettner Ottó (Orrondi), Krum Ádám (Gyalu) és Rajhona Ádám (Theseus, Oberon)

egészen újat talált a mesteremberek jeleneteinek anyagában: ezeknek a mesterembereknek a színészkedésében komoly ügybuzgóság jelenik meg. Legjobb tudásuk szerint jelenítik meg a tragédiát.” (MÁTÉ 79.) Mert Ács Szentivánéji álom-rendezésének mesteremberei a szó legjobb értelmében vett amatőr színjátszók. Ezért veszik „halálosan” komolyan azt, amit csinálnak. („Ha Ács János nem lett volna évekig maga is amatőr színész, s főképp ha nem ülte volna végig az 1980-as V. Ifj. Horváth István Országos [amatőr] Színjátszó Fesztivál előadásait Kazincbarcikán, nem így fogalmazódik meg benne a mesteremberek próbája és előadása” – teszi hozzá MÁTÉ Lajos.)

Ács János rendezése azt is egyértelművé teszi, hogy a mesteremberek játéka milyen mélyen összefügg a korábban történetekkel. Itt Titánia-Hippolyta fel is ismeri „szamár szeretőjét”: megdöbben, amikor meglátja a színjátékosok között Zubolyt. (Később még hátra is szalad hozzá, hogy jobban szemügyre vegye, jól emlékszik-e.) A férfi ugyan nem ismer rá (úgy látszik, visszafelé nincs átjárás a tündérvilágba), mégis ott van nála az éjszakai varázslatok eszköze: a piros virág. (Még Puck tűzte a Titániával való násza emlékeként Zuboly sliccére azután, hogy Oberon elhajította a virágot, mert nem volt rá többé szüksége.) Most sapkájára tűzve viseli Zuboly a színházi előadás alatt a virágot. Mert amit játszik – Pyramus és Thisbe tragikus története – szintén a szenvedélyek hatalmáról beszél. Egy olyan szerelemről, amire az életét is felteszi az ember.

Csak Titánia-Hippolytát érinti kényszer a találkozás. A többiek, a fiatalok, a tünékeny szerelmek játékosai kinevetik Zubolyt. Bennük nincs meg az a megrendülés, amit az Olvaszky Éva játszott szereplő él át. Hiába figyelmezteti Zuboly a „mogorva gyász éjre”, „ki mindig vagy, mikor nappal nincsen”. Pedig a műkedvelő színész dörgedelmesen festi az

„iszonyú éjt”, amelynek szorongásai még ott élnek belül a fiatalokban. De – úgy tűnik – már nem akarnak ezzel foglalkozni. Az is lehet, hogy csak kínjukban nevetnek, amikor Zuboly szavalását hallgatják. Mert nincs kedvük (erejük) újraélni az akadályokba ütköző szerelem gyötrelmeit, amely oly annyira kiforgatta őket magukból.

A Pyramust játszó Zuboly és Thisbét alakító Dudás (Kamondi Imre) kedves gesztusként kiszól az ifjú házasoknak, ám ez is csak (az emberre leselkedő) zűrzavarra figyelmeztet. Mert most is megbomlik az összhang: a színészek véletlenül Lysandert és Helénát boronálják össze egy párrá. (Pedig épp ez a felállítás maradt ki a fordulatok sorából az erdei kergetőzésben.) „Csak Puck közbelépésén múlik, hogy a két fiatal végül nem öli meg egymást. Az igazi tragédiát, és itt már Brook nyomában halad Ács, a mesteremberek játékában érzékelteti. Itt megint az elveknek egy másik csúcspontjához jutunk. Mulatságos, humoros, ötletes, szellemes, nagy komédiázás ez, nagy bohóckodás. De Thisbe halálában egyszer csak megjelenik a tragédia. Az a tragédia, ami végül a fiatalok viszályában, civódásában a tündérek közbelépése folytán nem történt meg. Itt mégis csak megjelenik a szerelem konfliktusa, ami végül is a halálhoz vezet.” (MIHÁLYI)

Alább is hogy a fiatalok nevetése, amikor arról kezd el szólni a mesteremberek játéka, hogy mi mindenre képes a szerelem. Miután Pyramus, majd Thisbe is az életét adta a szerelméért, Titánia lehajol a halott párhoz, az egymásra borult testekhez – ami az éjszakai nász korábbi képét idézi –, és elveszi Zuboly sapkájáról a piros virágot. Kétségek közt nézi, talán ő is arra gondol, hogy milyen végtelen világokat képes bejárni a szenvedély. A bergamaszka táncot ajánlva egy számárfejes alak is megjelenik, ez ismét megrémíti az asszonyt. Az ünnepre készülő jókedv alig tudja elfedni a megrendülését. (A Thisbét játszó Dudás érez még valami hasonlót. Ő még sokáig ott marad a helyén, pedig már vége az előadásnak, de nem tud elszakadni attól a tragédiától, amit eljátszott.)

Vackor szkeptikusan fogadja Theseus dicséretét az előadás végén. Végig ez a fanyar józanság jellemzi az előadásban a Jordán Tamás játszott rendezőt (és darabszerzőt). Már akkor is, amikor a szerepeket osztotta, akkor is, amikor az erdei próbán vesződött a társulatával, és most előadás közben is: a színpad mellől, mögül próbálja segíteni a játékot. Teljes valóját adta át a játéknak, miközben tudja, hogy már a színészek (és a nézők) múlik minden, ami megtörténik, ezt ő már nem igen tudja befolyásolni.

Pedig jóra való társulat az övé, elszántak, segítőkészek a játszótársak. „Különösen Lukács Andor érzékelteti erőteljesen Zuboly szerepében a lelkes amatőr mély hitét, aki egyaránt szenvedélyes buzgalommal játssza a helyesnek vélt szerepet akkor is, amikor Pyramust alakítja, és akkor is, amikor számárfülekét hord, és közben a tündérkirálynő szerelme zuhan a nyakába.” (ZAPPE) A társulat szeretni való figurái – Gőz István, Kamondi Imre, Krum Ádám, Stettner Ottó játékában – szintén a kaposvári előadás emberszerűségét hangsúlyozzák.

„Hogy e hideg fejű színház felizzék”

Ács János *Szentivánéji álom* rendezéséről döntő többségében elismerő kritikák jelentek meg. „Az egész évadra kisugározható, átgondolt, jól pergő előadást teremtett, amelyben nem elsősorban kiugró színészi alakítások, hanem egyenletes, kiegyensúlyozott, a szerephez méltó teljesítmények örvendeztetik a nézőt” – írta például az egyik. (BULLA) „Színészi

bravúrok halmaza – mondhatnánk az alakításokra, pedig a legnagyobb bravúr éppen az, hogy mindenki egyenként volt képes lemondani a saját sikeréről az előadás sikeréért” – teszi hozzá egy másik. (CSÁKI)

Valóban ez az előadás színészi stílusának lényege, hogy minden szereplő pontosan tudja az előadás egészében betöltött helyét, a szerep funkcióját (viszonyát a többi szerephez), és alapvetően ez határozza meg a játék színeit, gesztusait. Ez az együttes játék, a társulati össz munka igénye. Ez a törekvés egyáltalán nem újdonság a kaposvári színházban, de a magyar színjátszás egészében (a kaposváriak sikereinek hatására) talán ekkor kezdett elvárassá lenni. Az itt végzett műhelymunkának (és a hasonló szellemű társulatok munkájának) országos kisugárzása támadt.

Ennek színházetikai követelményeit az egyik, Ács János *Szentivánéji álom* rendezéséről szóló kritika kérdések formájában fogalmazza meg: „Mitől modern ez az előadás? Attól, hogy jelzett díszletekkel látványra is képes? Attól, hogy színészeinek nemcsak a manírjára, hanem a teljes egyéniségére is igényt tart? Attól, hogy végig összpontosítani tud arra, amit mondani akar, s nem enged a pusztá játék csábításának? Attól, hogy az eddigi értelmezések mellé még egyet odaállít? Feltehetően attól, hogy mindegyik együtt, színházi együttesként képes. Valamint attól, hogy van bátorsága – és ereje is – egy majdnem letűntnek tudott színházi eszményhez visszanyúlni: a közösségi színházhoz.” (CSÁKI)

„A kaposvári színiközösség nagy ritkán szolt a szexualitásról, most erről van szó” – határozza meg Ács kaposvári munkájának tematikus újdonságát az egyik kritika. (BOGÁCSI 1980) „Felszabadultan, ugyanakkor méltósággal és felelősséggel vall a szerelemről” – írja egy másik az előadásról, amit „egyszerre vad, lírai és felszabadultan erotikus játéknak” nevez. (BULLA) „A szexualitás nagyon mély rétegeit engedi szabadon és tünteti majd el, amikor visszatérnek a boldog véghez” – állapítja meg egy harmadik. (MIHÁLYI)



Csákányi Eszter (Hermia), Ács János és Básti Juli (Heléna) a *Szentivánéji álom* próbáján

Egy negyedik kritika így fogalmaz: „Ács János olyan darabértelmezést állított színpadra, sikerrel, amely nemcsak fanyarságával, szkepticizmusával, hanem szelíd, átgondolt, féken tartott erotikájával is elüt az eddigiektől. A vaskos disznóságoknak nyoma sincs.” (CSÁKI) De van sok minden más: „Felsejlett ezen a Szentiván-éjen majdnem minden, ami másneműekkel és egyneműekkel, férfival és nővel, emberrel és nem-emberrel megtörténhet. A tündérvilágba bálvonzalmak is tartoznak, keserves sóvárgások, különös szeretkezések. Mégis a furcsaságok megragadóbbak, mint a szerelem köznapjai, a sívár kokettériák. Éjszakai szénvedelmeink a sodróbbak, a zaklatóbbak, a borzongatóbbak Ács János szerint.” (BOGÁCSI 1980)

Majd Ács *Szentivánéji álom* rendezésének a kaposvári színház történetében betöltött szerepéről ezt írja: „Itt a színészek jó ideje megtanulták leplezetlenül megmutatni a rútát, az alantast, a nevetségest, de vonakodnak vállalni az érzelmeiket, az érzékiséget. Ennek a *Szentivánéji álom*nak a színrevivője végtelenül szenzibilis személyiség. Bizonyára rajta lesz, hogy e hideg fejű színház felizzék.” (BOGÁCSI 1980)

Ács János maga is hasonlóképp nyilatkozott erről a munkájáról: „Mikor a *Szentivánéji álom*ra készültünk, mindvégig úgy éreztem magamat, mint egy kerítőnő, aki meg akarja rontani az ártatlanokat. Küszködtem a húzódozásaimmal, és egy határon túlra nem is tudtam átvezetni őket. Pedig amit Shakespeare színjátékában megcselekednek, az megeshetett már mindenkivel, legalább álmában. Hiszen az hozzátartozik az élet és a színház teljességéhez.” (BOGÁCSI 1981)

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

Csiky Gergely Színház, Kaposvár

Mai színpadra alkalmazta: Eörsi István

Fordította: Arany János

Díszlet: Donáth Péter

Jelmez: Vágó Nelly m. v.

Zenei vezető: Hevesi András

Szcenika: É. Kiss Piroska

A rendező munkatársa: Pányoki László

Rendezte: Ács János

Szereplők: Rajhona Ádám (Theseus, Oberon), Olsavszky Éva m. v. (Hippolyta, Titánia), Garay József (Egész), Bezerédi Zoltán (Philostrat, Puck), Máté Gábor (Lysander), ifj. Mucsi Sándor (Demetrius), Csákányi Eszter (Hermia), Básti Juli (Heléna), Jordán Tamás (Vackor), Lukács Andor (Zuboly), Krum Ádám (Gyalu), Kamondi Imre (Dudás), Gőz István (Ösztövr), Stettner Ottó (Orrondi), továbbá Kristóf Kata, Lukács Csilla, Bal József, Dunai Károly

Bemutató: 1980. október 3.

FORRÁSOK:

BOGÁCSI Erzsébet (1980): Szentivánéji álom. Bemutató Kaposvárott. *Magyar Nemzet* 1980. november 26.

BOGÁCSI Erzsébet (1981): Színház vagy tündérlak. Beszélgetés Ács Jánossal. *Magyar Nemzet* 1981. április 29.

BULLA Károly: Szentivánéji álom. *Film Színház Muzsika* 1980. október 11.

CSÁKI Judit: Színházi esték. Két úr szolgálja. Szentivánéji álom. *Népszava* 1980. október 18.

EÖRSI István fordítása. William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Arany János fordítása alapján. Cserépfalvi kiadása [1994] A *Szentivánéji álomból* vett idézetek forrása ez a kiadás.

IMRE Zoltán (2014a): Eltérő álmok – Az RSC Kelet-Európában a hidegháború idején. *Színház* 2014. 4. sz. 38–43.

IMRE Zoltán (2014b): Szentivánéji álmok. Peter Brook kelet-európai turnéja a hidegháború idején. *Irodalomtörténet* 2014. 1. sz. 90–113.

KOLTAI Tamás (1973): „Ember vagyok, mint más...” Peter Brook Szentivánéji álom-rendezése. *Színház* 1973. 2. sz. 45–48.

KOLTAI Tamás (1980): Ébren álmodunk. A Szentivánéji álom Kaposváron. *Színház* 1980. 12. sz. 4–7. o.

KOTT, Jan: *Kortársunk, Shakespeare*. Fordító: Kerényi Grácia. Gondolat, Budapest, 1970. 249–276.

KÖRÖSPATAKI Kiss Sándor: Héja-nász a színpadon. *Új Tükör* 1980. október 12.

MÁTÉ Lajos: Vackor és barátai – a Liszt Ferenc téren. Elemzés a Fejér megyei színjátszók egy évvel ezelőtti találkozója alapján. *Fejér Megyei Szemle* 1981. 2. sz. 79–83.

[MIHÁLYI] [Beszélgetés Mihályi Gáborral a kaposvári Szentivánéji álomról] Láttuk, hallottuk. Kossuth rádió 1980. október 17. Leírata az OSZMI cikkarchívumában.

SPIRÓ György: Szentivánéji álom Pécsett. [Dobay Vilmos rendezése] *Színház* 1970. 12. sz. 11–14.

TARJÁN Tamás: Shakespeare: Szentivánéji álom. *Kritika* 1980. 12. sz.

ZAPPE László: Kisemberek nagy kalandja. A Szentivánéji álom Kaposvárott. *Népszabadság* 1980. október 15.

SIKERDARABOK,
VENDÉGRENDEZÉSEK

TALÁLKOZÁS A LÉTEZŐ SZÍNHÁZZAL

Ismét a színház természetére kérdezhetett volna rá Ács János következő rendezése, ha a kiindulópontul szolgáló alapanyag nem állt volna ellent ennek. A harminckét éves rendező az 1980/81-es évad második (a Szentivánéji álmom után következő) munkáját Pécssett készítette. Franz és Paul Schönthan bohózatát, A szabin nők elrablását állította színpadra.

„A magyar színház szórakoztatóipar volt, és ezt mind a mai napig megőrizte” – jelentette ki egy interjúban Gyurkó László. „Az elmúlt években is született egy-két jelentős, újat akaró színházi vállalkozás: Kaposvár, Szolnok, de a magyar színházi struktúra egészét ők sem tudták áttörni” – teszi hozzá. Fejlődést csak annyiban lát, hogy „az elmúlt évtizedben felnőtt egy tehetséges rendezőgeneráció”. (ÉZSIÁS) Ennek a gárdának egyik legfiatalabb tagja következő munkájában a magyar színjátszást meghatározó szórakoztatóipari hagyománnyal találkozott.

„A könnyű műfajnak is vannak alpművei. Ilyen ez az örökzöld, mindig sikert arató bohózat” – írta *A szabin nők elrablása* egyik bemutatója kapcsán egy kritika. (FENCSIK) „Alig van olyan színház, amelyikben nem játszották még” – teszi hozzá egy másik. (PÁLYI 1972) És igaza is van, valóban majd minden vidéki színházban színre került (van, amelyikben többször is). Fővárosi bemutatója viszonylag kevés akadt, de ezek az előadások hosszú ideig voltak műsoron. („A Nemzeti Színházban például Ambrus Zoltán, Hevesi Sándor és Németh Antal igazgatása idején *A szabin nők elrablása* hagyományos szilveszteri program volt.” – BOZSÁN)

Az eredeti darab egy osztrák testvérpár műve. A színpadi szerzőként (és színházrendezőként) működő Franz Edler von Schönthan (1849–1913) írta a testvérével, Paul Edler von Schönthannal (1853–1905) együtt, aki elsősorban újságíróként (és színpadi szerzőként) dolgozott. Az 1883-ban született *Der Raub der Sabinerinnen* a következő évben került színre: 1884. szeptember 21-én Stettinben, 27-én a berlini Wallner-Theaterben mutatták be. „A bohózat a testvérpár minden anyagi gondját megoldotta. Száztíz éve a német nyelvterület elnyúlhatatlan szórakozása” – jelentette ki Molnár Gál Péter (M. G. P.)

A darabot már a következő évben, 1885-ben magyarította Benedek Gyula, a budai Népszínház színésze. Egyrészt kiötlötte a máig használatos szerepneveket, például a „kóbor ripacsigazgatót”, Emanuel Striese direktort átkeresztelte Rettegi Fridolinra, Martin Golwitz középiskolai tanárt Bányai Mártonra, és a cselekményt is áthelyezte Magyarországra. „Bányai föltehetően Erdélyben kószáló truppnak adta fordítását”, így lett az

események színhelye Siklód, „Bányai tanár felesége Tusnádon fürdözik, a borkereskedő Brassóból érkezik, a cselszövény fontos része a nagyszabasi iskolában elkövetett szerelmi csintalanság híre”. (M. G. P.)

A darab magyarországi történetének fontos fordulata (és tulajdonképpen diadalútjának kezdete) az 1948-ban tartott bemutató: „A Révai utcában, a mai Vidám Színpad [a jelenlegi Centrál Színház] helyén működött a Vig kamaraszínháza, a Pesti Színház, itt állította színre Egri István *A szabin nők elrablása*.” (PÁLYI 1972) Egy korabeli kritika szerint ekkor elsősorban az idősebb nemzedék emlékeztetett „a múlt századi bécsi Schönthan testvérek színdarabgyárának népszerű termékére”. (KUNSZERY) Az 1948-as bemutató rendezője, Egri István így emlékezik: „Amikor a Pesti Színház igazgatója voltam, eszembe jutott, hogy valami vidám darabot kellene műsorra tűzni. Emlékeztem a Schönthan fivérek kedves, derűs komédiájára, amit aztán előszedtünk. Kellér Dezső leporolta és átdolgozta. Horváth Jenő pedig hangulatos zeneszámokat írt hozzá. Nagyon nagy siker lett.” (P. J.)

Az osztrák szerzők „bájos és szabályos bohózatvázára a honi humor és színi lelemény mestere, Kellér Dezső rakta rá a tetszetős és sikerhozó formákat, a dialógusok néhol elbűvölő szellemességét” – írta az új változatról egy kritika. (FENCsik) Egy másik szerint Kellér átdolgozása „hasznosítja a fennmaradt sűgőpéldányok csfordulatát, kiszólását, bemondását, közadakozásos notabénját”. Mindez „Horváth Jenő vidám érzelmes dalaival, Szenes Iván elmés dalszövegeivel” egészült ki. Így született meg „az államosítás előtti évad bombasikere” (M.G.P.), amit vidéki bemutatók követnek: 1949-ben Pécsen és Szegeden került színre, majd 1954-ben Győrben.

A Pesti Színház 1948-as bemutatóját egy korabeli kritika így jellemzi: a színészek „mókáznak, bohóckodnak, karikíroznak – az élen Rátkai Mártonnal, evvel a ragyogó, bővérű (a legjobb értelemben vett) nagy komédiással”. (KUNSZERY) Rátkai játszotta a színigazgató, Rettegi Fridolin szerepét. A „színházi anekdota szerint Egri [István] felhívta telefonon Bilicsi [Tivadar]t, vegye át a szerepet Rátkai Mártontól, aki Orgonra készül a Nemzetiben.” (PÁLYI 1972) Bilicsi vállalta a feladatot, majd a következő fővárosi bemutaton, 1956-ban a József Attila Színházban is ő játszotta a szerepet. *A szabin nők elrablása* újabb fővárosi bemutatóját újabb vidéki előadáshullám követte (mert akkoriban a vidéki színjátszás alapvetően „utánjátszó” jellegű volt). 1957-ben Egerben, Békéscsabán, Szolnokon, Kecskeméten, 1958-ban újból Szegeden került színre a darab, 1962-ben Kaposvárott és Debrecenben játszották, 1963-ban Miskolcon és újból Egerben, 1964-ben Győrben, 1965-ben Szolnokon, 1968-ban Békéscsabán tűzték műsorra.

A következő fővárosi bemutaton is Bilicsi Tivadar játszotta a főszerepet. Ennek az 1972-es, Kerényi Imre rendezte előadásnak a kapcsán jegyzi meg az egyik kritika, hogy Bilicsi összesen „csaknem négyszázszor lépett színpadra Rettegi szerepében. Mindannyiszor sikert aratott, most a Városmajorban is”. (A darab 1976-ban készült tévéváltozatában is övé volt Rettegi Fridolin szerepe. A tévéadaptációt az 1948-as előadást jegyző Egri István vitte képernyőre.) Még Egri győzködte Bilicsit azzal (amikor Rátkai Márton szerepének átvételét kérte tőle), hogy ez „lexikonszerep” lesz: „a lexikonok azt fogják majd írni, egyik legkedveltebb szerepe Rettegi Firodlin”. (PÁLYI 1972). És így is lett. (Korábban játszotta Fridolint Újházy Ede, Nyáray Antal, Rózsahegyi Kálmán is. – Bozsán)

Az 1972-es városmajori bemutató után újabb vidéki előadások következtek: 1973-ban megint Kaposvárott, Szegeden és Kecskeméten, 1975-ben ismét Győrben tűzték műsorra.

1980-ban – Ács János pécsi rendezésének évében – Debrecenben is bemutatták *A szabin nők elrablását*. A szinte borítékolható siker reményén túl nyilván a remek szereplehetőségek miatt is döntött a pécsi színház vezetése a darab bemutatása mellett. Legalábbis ez derül ki Nógrádi Róbert igazgató évad eleji nyilatkozatából. Úgy fogalmazott, hogy „a vándor ripacsdirektor” szerepét játszó Faludy László „kedvéért visszahozzuk a jutalomjáték feledésbe merült intézményét”. (NÓGRÁDI)

A szándékot egy korabeli kritika azonnal vissza is igazolja: „A darab tulajdonképpen egyetlen szerepre épül: Rettegi Fridolin valóban egyike a leghálásabb vígjátéki szerepeknek. Ezúttal Faludy László bizonyította be, hogy méltó örököse Rátkai Mártonnak, akivel annak idején elkezdődött *A szabin nők* sikersorozata. Kivételesen nagy színész, egy felesleges gesztusa sincsen, és szívesen elképzeljük Harpagonként is.” (CSÁNYI)

Eleve kudarcra ítélt vállalkozás?

Ács Jánosnak azonban talán komolyabb ambíciói is lehettek az előadással, mint hogy „jutalomjátékot” biztosítson „a kitűnő idős művésznek” és színész partnereinek. Ez derül ki többek között abból, hogy Pécsen új változatban került színre *A szabin nők elrablása*. „A vendégrendező Ács János és az új átdolgozás szerzője, Molnár Gál Péter arra törekedtek, hogy visszatérjenek az eredeti franciás bohózatához.” Tovább magyarították, sőt „pécsiesítették” a darabot. „Az új változatban nem is azon van a hangsúly, hogy Bányai tanár úr Tusnád helyett Pöstyénbe küldi nyaralni a családját, hogy Raposa Bogdán, aki eredetileg Brassóból jött és borral kereskedett, most szentendrei marhakereskedőként mutatkozik be, vagy hogy Rettegi Fridolin színházigazgató előtt amolyan végső happy endként felcsillan a remény, hogy sok-sok esztendő múlva vándorszínész sors után megkapja a pécsi kőszínházat”.

Ehelyett inkább az lett a fontos Molnár Gál Péter átdolgozásában, hogy „Rettegi Fridolin, ez a jég hátán is megélő, magát minden helyzetben feltaláló komédiás és színidirektor nem afféle főripacs egy tizedrangú dalitársulat élén, hanem a hőskorát élő vándorszínészlet megszállott apostola, akinek létszükséglete a nevetés és a nevetetés, másképpen már rég össze-roppanna.” Ezzel a hangsúlyváltással összhangban „van egy csi-



Galambos György (Bányai Márton) és Vallai Péter (Dr. Szilvássy Béla)

petnyi líra” az új változatban, „finom elérzékenyülés a vándorszínészet heroizmusa fölött, s föltétlen több drámaiság, mint a régiben, ami annyit tesz, hogy kontúrosabbak, motíváltságukban gazdagabbak lettek a figurák.” (PÁLYI 1981)

Ács János tehát most is hasonlóképp gondolkodott, mint az egy évvel korábban rendezett *Csárdáskirálynő* esetében: megpróbálta komolyan venni a darab figuráit és kibányászni a történetükből az emberi problémákat. Csakhogy *A szabin nők elrablása* esetében „önmagában a történet nagyon nehezen áll meg a lábán. Ennek ellenére elképzelhető, hogy ez a történet akár ironikus felhanggal, akár nagyon komolyan véve mégiscsak színpadra vihető” – állítja egy korabeli kritikus, a végeredményt látva mégis úgy érzi, hogy ez esetben egyik sem történt meg. Ennek legfőbb oka szerinte az, hogy „*A szabin nők elrablása*, akárhogy is nézzük, és akármekkora sikerdarab is, jóval gyengébb színmű, mint a *Csárdáskirálynő*. Tehát kevésbé lehet belőle a történetet, a jellemeket kibányászni.” (BÁRON) És kevésbé lehet egy következetes eseménysort felépíteni, amelyben konzekvens emberi viselkedések jeleníthetők meg – tehetjük hozzá.

„A Schönthan fivérek »száz éve elnyűhetetlen bohózatának« cselekménye részben akörül forog, hogy miképp lehet egy eleve kudarcra ítélt vállalkozást ... sikerre vinni” – írja az egyik kritika (FELDMÁR) a darab témájáról – és tehetjük hozzá: az előadás paradoxonáról. A darabban „egy dilettáns drámaíró csapnivaló tragédiája” a vállalkozás tárgya, az előadásban egy „örökzöld bohózat” életre keltése.

A szabin nők „drámai” alaphelyzete szerint a kisvárosba érkezett vándortársulat direktora végigjárja a helység előkelőseit, hogy megpróbálja őket rábeszélni, hogy belépőjegyet, bérletet vásároljanak, de nem sok érdeklődés mutatkozik a színház iránt. Így jut el Bányai gimnáziumi tanár házába is, ahol a cseléd, Róza (Péter Gizi) kifecsegi neki, hogy a gazdája ifjúkorában színdarabot írt. *A szabin nők elrablása* című tragédiája épp a napokban került elő, a tanár úr fel is olvasta Rózának (aki nem sokat értett ugyan belőle, de sokat sírt rajta).

Rettegi Fridolin remek lehetőséget lát ebben: bizonyára felkeltené a polgárok érdeklődését, ha egy közülük való, köztisztviselőben álló személy darabját tűznék műsorra. Így mégis csak lenne közönsége a színházának. Nagy ravaszan úgy alakítja hát a Bányai Mártonnal (Galambos György) való beszélgetést, hogy a gimnázium történelemtanára átadja neki ifjúkori zsenyéjét, majd – az olvasásba merült direktor egyre lelkesültebb megjegyzései nyomán – a bemutatás lehetőségét is.

De a helyzetkomikumra való törekvés azonnal ki is siklatja a történetet: Rettegi darabot fényező megjegyzései rendre Raposa Bodgánba (Szivler József) fojtják a szót, aki egyre dühösebben reagál a helyzetre. A kereskedőről egyébként nem tudni, hogy mit keres itt. Egyszer csak beállított az állítólagos barátjához, de Bányai egyáltalán nem emlékszik rá. Ugyanakkor szégyellené bevallani, hogy egy távoli városban átdorbézolt éjszakáról szinte semmi emléke nem maradt. (Nagyon részeg lehettem – dűnnyögi maga elé, miközben fogalma sincs, hogy ki ez a Raposa, és miről is beszél). A kereskedőnek ugyan tovább kell utaznia, megígéri azonban, hogy a dolga végeztével visszatér.

A darab indításának logikus folytatása lenne, ha az események Bányai tanár úr történelmi tragédiájának színrevitele körül bonyolódnának. De a Schönthan fivérek ezt nem érezhették elégségesnek egy bohózatához. A „fő szálát” a folytatásban csupán az képviseli, hogy időnként felbukkan Bányai lakásán Rettegi Fridolin, és beszámol a színrevitel újabb



Vallai Péter (Dr. Szilvássy Béla) és Galambos György (Bányai Márton)

és újabb problémáiról, amire persze mindig tudja a megoldást, mert magabiztos színházi szaktudása nem ismer lehetetlent. De egyre elképesztőbb ötletekkel áll elő, amit egyre megadóbban fogad a „szerző”. Mindez azt is jelenti, hogy alapvetően verbális poénok uralják a darabot, a cselekmény látszatának fenntartásához újabb és újabb bohózati témákat vetnek be a szerzők (és az átdolgozók).

Az egyik bonyodalmat az okozza, hogy Bányai felesége, Friderika (Takács Margit) váratlanul hazaérkezik a nyaralásból, és azt tapasztalja, hogy a férje igencsak gyanúsán viselkedik. (Bányai egyszerűen csak titkolni próbálja, hogy ifjúkori színdarabjának bemutatására készülnek.) Az asszony így féltékenykedni kezd, majd egyre szigorúbban bánik a férjével. Külön szálát jelent az is, hogy Bányai idősebb lányát, Marianne-t (Vári Éva) is a féltékenység mozgatja: őt elsősorban a férje múltja izgatja. Azonban az állatorvosként dolgozó Dr. Szilvássy Béla (Vallai Péter) nem tud igazán semmi titokkal előrukkolni. Így végül azt a kalandot vallja be, amelyet a színtársulat egyik színésztől hallott. („Jutalmul” meg is kapja a kölcsönvett sztoriban szereplő tartozását a feleségétől, hogy rendezni tudja a múltját. A pénzt természetesen Bányaitól szedik el az asszonyok.) Közben a fiatal színész, Szendeffy (Bregyán Péter) teszi a szépet Bányai kisebbik lányának, Etelkának (Mester Edit). Később az is kiderül róla, hogy ő valójában Raposa Bodgán szökött fia. Már elege van a színészléte, és nemcsak egy reményteli házasság révén hajózna be szívesen, hanem az apai örökségbe is visszatérne.

A harmadik felvonás a Bányai-darab, *A szabin nők elrablása* bemutatójának estéjén játszódik. Bohózati helyzetet az teremt, hogy Bányainé igazi családi estét szeretne, és eszébe sincs elengedni a gyanúsán viselkedő férjét egy állítólagos bankettre. De valahogy mégis ott kell lenni azon a bemutaton! Etelkának jut eszébe a megoldást: megjátssza azt, hogy

halálosan összeveszik az apjával, majd a szobájába menekül (és innen az ablakon szöki ki a színházba, hogy lássa színész kedvesét). A férfiak is követik az Etelka által javasolt forgatókönyvet: a szövetségesnek ajánlkozó Béla is beleköt az apósába, mire Bányai sértődötten elviharzik otthonról, az asszonyok persze utána küldik a vejét, hogy próbálja kiengesztelni. Így mindketten szintén a színházban köthetnek ki.

De onnan az első felvonás után megszegyenülten hazaoldalog Bányai, mert bukásnak éli meg az estét. Később megérkezik Rettegi Fridolin is, aki hasonlóképp kudarcról számol be. Végül azonban – miközben megtörténnek a kibékülések, a félreértések tisztázásai – beállít Rettegi felesége (Arany Kató) is, és diadalmas sikerről számol be. Persze nem Bányai tanár úr darabjával győztek, hanem azzal, hogy hirtelen ötlettel vezérelve előkaptak egy sikerdarabot, és – mentve a menthetetlent – azzal fejezték be az előadást.

Ötletből ötletbe (poénból poénba) fordul hát *A szabin nők elrablása*, amelyben nehéz akár a logikus cselekményvezetést, akár a következetes karakterkezelést felfedezni. Nehéz vele többet elérni, mint közönségsikert. Az egyik kritika szerint az új átdolgozást készítő Molnár Gál Péter is tisztában van „a Schönthan fivérek fő »dramaturgiai« elvével, nevezetesen, hogy a néző folyamatos szórakoztatása érdekében bármikor félretolható a jellemrajz, s hogy csak a helyzetkomikum ad absurdum fokozásával érhető el, hogy a »szék alá zuhanjunk«.” A kifejezés a „fergeteges komédia” nézőkre tett hatására utal, „amelynek legfőbb eredményként Alfred Kerr is azt jelölte meg, hogy »a szék alá zuhanunk«” *A szabin nők elrablásától*. (PÁLYI 1981)

Paradox rendezői megoldások

Ács János pécsi munkáját paradox törekvések jellemzik. Egyrészt megpróbálja erősíteni az előadás drámai jellegét, miközben nem mond le a közönség szórakoztatásáról sem.

„Eszébe se jut, hogy – a mai színházi zsargonban nem egészen alaptalanul pejoratív hangzású – »zenés vígjátékot« rendezzen.” (PÁLYI 1981) Ezért elmaradnak az előadásból azok a történetet megszakító dalok, amelyeket az 1948-as előadáshoz Horváth Jenő és Szenes Iván írt (és amelyek nélkül azóta elképzelhetetlen volt *A szabin nők elrablása*. Ezek közül több önálló sláger lett, leginkább az érzelmes *Mások vittek rossz utakra engem...*, amelyet Bányai tanár úr akkor énekel, amikor csalódottan visszatér a bemutatóról.)¹ Így Ács a „zenés bohózatból prózai bohózatot csinált”. De a „zenéstelenítés” önmagában mégsem tette drámaibbá a történetet. Ráadásul mégsem maradnak el teljesen a betétszámok. Az előadás végén mintegy „csokorba szedve eljátsszák mindazokat a dalokat, amelyek közben felhangoznak” a Kellér-féle átdolgozásában. (BÁRON) Így az a néző „sem csalódik, aki a régi, korábban Pécsen is játszott változat emlékével ül be a nézőtérre.” (PÁLYI 1981)

Ez a következtelen megoldás az egyik kritikust Rettegi Fridolinék eljárására emlékezteti, akik mindent belepakolnak Bányai tanár úr darabjának előadásába, ami csak a kezük ügyébe akad. „A találékony színidirektor és a még találékonyabb neje által hasz-

nált recept egyszerűnek látszik: tele kell tűzdelni mindenféle, a műtől ugyan idegen, de a közönség számára vonzó látványossággal, pálmával, papagájjal, pucérkodással. S ha még ez sem segít, a végére oda kell biggyeszteni valami egészen mást, egy bevált vígjátékot vagy akár egy quodlibetet különböző slágerekből, s a tisztelt publikum elégedetten távozik.” (FELDMÁR)

Más is érthetetlennek tartja ezt a megoldást. „Ács János, miután sikeresen kikerüli a korábbi zenés vígjáték csapdáit, a végén valóságos sanzonestet rendez, amikor mindenkinek énekelni kell, ezzel váratlanul megállítva a komédia pergő ritmusát.” (CSÁNYI)

Hasonlóan ellentmondásosan fogadták a pécsi előadásról szóló beszámolók a díszletet is. „Miért kellett” a történetet „egy riasztóan látványos, álszeccsziós díszletmonstrumba helyezni”? – kérdezi az egyik írás. (FELDMÁR) Rajk László munkája egy „bohózat polgári enteriört festett át szeccsziósra” – állapítja meg egy másik kritikus, de ennek semmi értelmét nem látja. (BÁRON) Egy harmadik szerint „a cél a kispolgári ízléstelenség bemutatása volt”. (SZAKÁLY) De az előző kritikus szerint nemcsak az ízléssel van baj, hanem azzal is, hogy a díszlet „nehezen engedi mozogni a színészeket”. Majd azt is kijelenti, hogy Rajk László „életében először rossz díszletet készített”.² (BÁRON)

De azt több írás megemlíti, hogy Ács János „pergő ritmusban megrendezett, sőt néha megkoreografált játékot” vitt színpadra. (FELDMÁR) A rendező „láthatóan kedvét leli a sziporkázó bohózat megkomponálásában”. Eközben „van »külső« szeme is a játékhoz, láthatóan megmosolyogja és megmosolyogtatja saját komédiási ambícióját. Ez az önirónia talán nem is egyéb, mint a jó ízlés maga, gondoskodik a játék művészi hiteléről, visszafogja vagy idézőjelbe teszi mindazt, amiből harsány ripacséria lenne.” (PÁLYI 1981)

A színészi játék ellentmondásai

„Ilyen sodró bohózatához elsősorban nagyon jó, a bohózatot igen értő komikus színészek kellene” – jelenti ki az egyik kritikus, de úgy látja, hogy „ez a társulat, amit itt [Pécsen] láttunk, nem tudta [ezt] megoldani”. („A pécsi társulat amúgy is most színészgondokkal küzd, hiszen nagyon sok kiváló erő elment tavaly, elsősorban Győrbe” – jegyzi meg.)³ Mindez „nagyon nagy baj a bohózatnál, hiszen a bohózatjátszásnak van egyfajta rossz, ripacszkodó hagyománya Magyarországon”, és úgy érzi, „hogy a színjátszók többsége ezt a fajta bohózatot játssza itt el.” (BÁRON)

Másfajta gondolatmenet végén hasonló következtetésre jut egy másik kritikus is. „*A szabin nők elrablásában* mindenki a maga jó formáját »futja«, s ez minden sokszínűség ellenére kissé monotonná teszi a színészi játékot. Ilyenkor szokás, minden rosszmájúság és színházidegen előítélet nélkül kijelenteni, hogy sajnos, az együttes többre nem képes.” Leginkább „Ács »színészcentrizmusában«, túlzott hajlékonyságban” sejtí „a baj forrását”. A rendező „elégedett azzal, hogy mindenki »a helyén van«, s nem törekedett rá, hogy a színészt, aki az évad taposómalmában nemegyszer egyik szerepet a másik után gyűri le, kimozdítsa jó vagy rossz rutinjából.” (PÁLYI 1981)

1 „Szenes Iván pedig mint a színpadi dalszöveg műfajának költője remekelt; némely verse a Hel-tai-dalok ötletgazdagságával és humorával vetekszik. (»Róza, magában túlteng a próza, Maga bölcsebb, mint Spinóza«)” (FENCsik)

2 Rajk Lászlótól „én csupa jó díszletet láttam, sőt nemcsak jó díszletet, hanem amelyik tényleg valósággal vitte, sőt néha megmentette az előadást”. (BÁRON)

3 A színészek Szikora János rendezőt követték, aki 1980-ban átszerződött a győri színházhoz.



Mester Edit (Etelka) és Bregyán Péter (Szendeffy)

A rutin megoldásokat egy másik kritikus abban ragadja meg, hogy mindenki a saját színészi szerepkörének megfelelően figurákat alakított. „Péter Gizi Róza szerepében szubrettet játszott, Takács Margit a feleség szerepében drámát, Szivler József a kereskedő papa szerepében bohózatot, Galambos György a darabíró tanár figurájában színjátékot. S igazán jó pillanata Rettegi Fridolinként Faludy Lászlónak az első felvonás végén, a vándorszínészet nehézségeinek felvillantásában volt. A kissé korosnak tűnő társulatban a fiatalabbját Mester Edit és Vári Éva üdesége jelentette, jól mutatott Bregyán Péter is, míg Vallai Péter alkati adottságára bízta szerepe sikerét.” (SZAKÁLY)

Egy másik kritikus viszont épp Vallait emeli ki pozitív példaként. „Egyetlen nagy kivételt tudok itt említeni, Vallai Pétert dr. Szilvássy szerepében. Az ő játéka, amely ki

is lóg ebből az egész előadásból, a rendezői felfogásból és a színészek játéka közül is, az ő játéka az, amelyik megmutatja, hogy hogyan lehetne igazán komolyan véve bohózatot játszani úgy, hogy közben tényleg egy alakot, egy jellemet formál.” (BÁRON)

Egy másik kritika a színészi játék hálás pillanatait emeli ki: „Faludy László Rettegi Fridolin alakjában egyszerre tud a rekeszizmainkra és érzelmeinkre hatni. Mindvégig kacagnunk kell rajta, csak amikor lehull a függöny, jövőnk rá, hogy mennyire megszerettük. Péter Gizi régen volt ennyire elemében, mint most Rózát, e nagydarab, bennfenteskedő cseléd lány figuráját keltve életre. Galambos György Bányai tanár úr jellegzetesen kisvárosi alakjában a fanyarságot hangsúlyozza. Takács Margit találóan esetlennek mutatja Friderika asszony házsártosságát. Mester Edit Etelkája kamaszos daccal ragaszkodik szíve jogához. Tanár úrék idősebb lánya pedig, Marianne, Vári Éva alakításában mindent megtesz, hogy minél igazabb nagysága legyen. S ifjú élete párja, Vallai Péter könnyed, jó humorú megformálásában, máris valódi papucsférj. Emlékezetes karaktert hoz Szivler József Raposa Bogdán mindig rosszkor érkező, már-már abszurd figurájában. S kellemes percekkel ajándékoz meg Bregyán Péter a szentendrei marhakereskedő színészé »züllött« fia, Szendeffy alakjában.” (PÁLYI 1981)

„Ácsról bizvást elmondható, hogy »színészcentrikus« rendező” – jelenti ki az egyik elemzés. „Mindaz, ami rendezői kitaláció, meghatározó stílusjegy a produkcióban, annyira az egyes színészi alkotókból és az egyes színészi pillanatokból születik, hogy a szí-

nésszel együtt természetesen beépül az előadásba; nem beszélve arról, hogy a társulat a hosszú előadásszéria sokadik alkalmával is fáradhatatlan kedvvel és oly jóízűen játszik, ami ritkaságnak nevezhető.” Mégis hiányérzetei vannak a kritikusnak, mert a rendező nem próbálta meg a játékokat kimozdítani rutinjukból. „A rendezőnek, épp azért, mert ő a legautentikusabb »külső szem« az alkotóközösségben, újra és újra lehetőséget kell teremtenie a színészi megújulásra, mert enélkül nincs hiteles színpadi jelenlét.” (PÁLYI 1981) És ez most nem történt meg. Épp ezért jelenti ki egy másik írás, hogy „*A szabin nők elrablása* a tehetséges erők együttműködése ellenére is kudarc”. Sőt még azt is hozzáteszi, hogy ez „Ács János első gyöngye rendezése”. (BÁRON)

FRANZ ÉS PAUL SCHÖNTHAN: A SZABIN NŐK ELRABLÁSA

Pécsi Nemzeti Színház

Átdolgozta:	Molnár Gál Péter
Zene:	Horváth Jenő
Versek:	Szenes Iván
Díszlet:	Rajk László m. v.
Jelmez:	Martin Ilona
Maszk:	Léka László
A rendező munkatársa:	Haffner Erika
A zongoránál:	Papp Zoltán
Rendező:	Ács János m. v.
Szereplők:	Faludy László (Rettegi Fridolin), Arany Kató (a felesége), Galambos György (Bányai Márton), Takács Margit (Friderika), Mester Edit (Etelka), Vári Éva (Marianne), Vallai Péter (Dr. Szilvássy Béla), Szivler József (Raposa Bogdán), Bregyán Péter (Szendeffy), Péter Gizi (Róza), Fekete András (Kobak, pedellus)

Bemutató: 1980. december 6.

FORRÁSOK:

- [BÁRON György *A szabin nők elrablásáról. Beszélgetés.*] *Láttuk, hallottuk...* Kossuth rádió 1981. január 23. Leirata az Országos Színháztörténet Múzeum és Intézet dokumentációjában.
- BOZSÁN Eta: *A szabin nők elrablása*. Fővárosi Operettszínház [bemutatója kapcsán] *Pesti Műsor* 1983. december 21. 74–75.
- CSÁNYI László: *A szabin nők elrablása*. *Tolna Megyei Népújság* 1981. március 3. 4.
- ÉZSIÁS Erzsébet: Bemutató előtt Gyurkó Lászlóval. *Film Színház Muzsika* 1984. szeptember 29. 15.
- FELDMÁR Terézia: *A szabin nők elrablása*. Pécsi Nemzeti Színház. *Új Tükör* 1981. január 25. 2–3.

- FENCsik Flóra: A szabin nők elrablása. Felújítása a Városmajorban. *Esti Hírlap* 1972. július 24. 2.
- KUNSZERY Gyula: A szabin nők elrablása. Színházi hírek. *Magyar Nemzet* 1948. december 31. 4.
- M. G. P.: A szabin nők elrablása. *Népszabadság* 1992. május 11. 10.
- NÓGRÁDI Gábor [válaszol]. Mit játszik az új évadban? *Film Színház Muzsika* 1980. szeptember 6. 6–7.
- P. J.: Megjöttek a komédiások. [Tévéjáték készül A szabin nők elrablásából.] *Film Színház Muzsika* 1976. november 13. 26–27.
- PÁLYI András (1972): „Lexikonszerep”, nyári színház. *Magyar Hírlap* 1972. augusztus 5. 6.
- PÁLYI András (1981): Pécsi színházi esték. Illyés Gyula: Sorsválasztók, Sárospatak István: Fekete tűz, Franz és Paul Schöntan: A szabin nők elrablása. *Jelenkor* 1981. 6. sz. 547–552.
- (SZAKÁLY): A szabin nők elrablása. *Vas Népe* 1981. május 5. 5.

BEÁLLNI A SORBA?

Az 1980/81-es évad harmadik munkáját Budapesten készítette Ács János. A harminckét éves rendezőt a Nemzeti Színház akkori vezetése (Székely Gábor és Zsámbéki Gábor) hívta meg dolgozni, a kortárs angol szerző, Trevor Griffiths Komédiások című darabját állította színpadra. A kamara előadást a Nemzeti akkor használt játszóhelyén, a Játékszínben mutatták be.

Ács János újabb rendezése mintha *A szabin nők elrablása* problematikáját folytatná: ismét a létező színház adta lehetőségekre kérdez rá. Azt a problémát feszegeti, hogy van-e esély a szórakoztatóiparként működő művészet közegeiben a szuverenitás, az egyéni látásmód megőrzésére, a személyes indulatok kifejezésére.

Ugyanakkor az előadás szervesen kapcsolódik a Nemzeti Színház akkori helyzetéhez is. 1978-ban új vezetés került a színház élére, de Székely Gábornak és Zsámbéki Gábornak rengeteg belső konfliktussal és külső támadással kellett szembenézniük. „Önökkel megérkezett [a Nemzeti Színházba] az úgynevezett rendezői színház mumusa?” – kérdezte a két vezetőtől egy beszélgetésben MÉSZÁROS Tamás. Mert némely tekintélyes társulati tagok „rendezői diktatúrát” emlegettek velük kapcsolatban. A Nemzeti régi társulatának egy része lázadt az új szemlélet és a hozzá kapcsolódó munkamódszerek ellen, mások viszont megtalálták a hangot a fiatal rendezőkkel.²

Ezzel párhuzamosan rengeteg bírálat, polemikus szándékú cikk jelent meg a sajtóban a színházról, amelyekre csak néha válaszolt a Nemzeti vezetősége (elsősorban interjúkban fogalmazták meg ars poeticájukat, szakmai célkitűzéseiket). Ugyanakkor több előadással is reagáltak a belső vitákra és külső támadásokra.³ Ezek sorába tartozott az Ács János rendezte *Komédiások* is.

- ¹ Almási Miklós 1979-ben a színházi viták kulcsfogalmának a rendező-, illetve a színészcentrikus színházat tartja, és említi a „rendezői diktatúra” kifejezést, valamint beszél „az új stílus elfogadásának nehézségeiről”. ALMÁSI Miklós: Színházi életünk gondjairól. Az „új színház” paradox lehetősége. *Kritika* 1982. 2. sz. 16.
- ² Székely Gábor harmincnégy, Zsámbéki Gábor pedig harmincöt éves volt, amikor a Nemzetihez került.
- ³ Ezen előadások sorában a legfontosabb az újjáépített Katona József Színház 1981-ben megnyitó *Thália szekerén* című produkció. (Jókai Mór darabját Zsámbéki Gábor rendezte.) Az előadásról és a Nemzeti körüli vitákról ld. részletesebben SÁNDOR L. István: *A Katona és kora. A kezdetek*. Selinunte Kiadó, Budapest, 2014. 142–175.

„A magyar színjátszásban már hagyományos volt, hogy bizonyos nagy egyéniségek határoztak meg és rendeltek maguk alá előadásokat” – mondta Székely Gábor egy interjúban. A kérdésre, hogy mit állít ezzel szembe, azt válaszolja, hogy „nem a rendezői színházat. A rendező olyan közbeiktatott valaki, aki akkor jó, hogyha a darab gondolatát nem hagyja alárendelni egy-egy színészi pillanatnak, sikernek, játéknak. Természetesen ugyanolyan rossz, hogyha a rendező önmagát emeli ki. Meg kell találni az arányokat, azt a teret, amelyet egy embernek ki kell töltenie. És megszabni azt az irányt, ahol a színészi alkotómunka jól megvalósulhat.” (MAGYAR)

A Nemzetin belüli konfliktusai alapvetően abból fakadtak, hogy a társulat tekintélyes és népszerű tagjai, a „nagy egyéniségek” úgy érezték, hogy nem jut nekik elég tér az előadásokban, mert alá kell rendelniük játékukat az előadás egészének, illetve a társulati összmunkának. Pedig az új vezetés által képviselt „rendezői színház” színészközpontú színház (is) volt: a színészi játékot helyezte előtérbe, azon keresztül valósult meg a rendezői elképzelés (s bontakozott ki a darab gondolata), és nem valamiféle szuverén rendezői látomás állt az előadás középpontjában. Ács Jánost is színészközpontú munkára hívták a Nemzetibe (a választott darab is ezt tette lehetővé).

A *Komédiásokból* adódó rendezői feladat hasonló volt, mint *A szabin nők elrablása* esetében. Ácsnak most sem egy titokzatos belső világgal rendelkező, sajátos stílusban megírt irodalmi művet kellett kibontania, hanem olyan darabszöveget színre vinni, amely – már témaválasztásával is – a színészi játékot helyezi az előtérbe. Az alapanyag most sem szuverén rendezői látásmódot igényelt, hanem elsősorban játékmesteri képességeket, az előadásban szereplő színészek helyzetbe hozását. A fiatal rendező tehetségét mutatja, hogy ezt a feladatot is rendkívül jól oldotta meg.

A darab szövegének és az előadásról fennmaradt írásoknak az egybevetéséből az derül ki, hogy Ács János egyrészt természetes módon működteti a játékot, nemcsak megerősíti, hanem némileg át is variálja a hangsúlyait, és számtalan apró játéköttel egyéníti, mélyíti az írói alapanyagot, ezzel inspirálva jó színészi teljesítményekre az előadás szereplőit.

Talán az is fontos szempont lehetett a darabválasztásnál, hogy a Nemzeti Színház vezetése úgy érezhette, Griffiths darabja némileg reflektál az akkori dilemmákra. Alkalmat ad a művész lehetőségeiről, felelősségéről való gondolkodásra. Azt feszegeti, hogy feltétlenül alkalmazkodni kell-e a közeg elvárásaihoz, vagy van esély az autonómia, az önkifejezés megőrzésére. Ács János pályájának ezen szakaszán hasonló kérdések merülhettek fel benne is, feltehetően ezért is vállalhatta el a *Komédiások* színpadra állítását.

Drámai vagy színpadi szöveg?

Székely Gábor és Zsámbéki Gábor Nemzeti Színházával kapcsolatban az egyik vádpont az volt, hogy nem érzik magukénak „a magyar dráma ügyét”. Sem a nemzeti klasszikusok, sem az új magyar darabok nem kapnak kiemelt hangsúlyt a műsortervükben. „A színház nem iskola, ahol kötelező feladatokat kell megoldani” – válaszolta erre Székely Gábor. „Olyan drámát szeretnék rendezni, amelyben megjelennek a magam emberi, társadalmi problémái. Szerintem a közönség nem akar mindenáron magyar darabot. A problémáira keres választ, és inkább elfogad egy külföldi szerzőt, mint egy magyart, ha az előbbi jobban megközelíti a nézőkben felmerülő gondokat. Szerintem az időszírius és a maiság igénye csak a minőség jegyében foganhat.” (BARTA)

A Nemzeti Színház akkori vezetésének műsorpolitikája valóban határozott váltást jelzett: az intézmény nevéből ők nem a nemzetire, hanem a színházra tették a hangsúlyt: a nemzeti hagyomány ápolása, a nemzeti érzése életben tartása helyett a színházi (és drámai) értékeket helyezték az előtérbe. Ennek jegyében elsősorban a magyar színjátszásnak a világsszínházról való lemaradását próbálták behozni. Például olyan világirodalmi klasszikusok bemutatásával, amelyek nemzetközi rangjuk ellenére mégsem honosodtak meg a magyar színpadokon. Mindazonáltal nem zárkoztak el a magyar daraboktól sem. A négy évad harminckét bemutatójából tizennégy tartozik ebbe a kategóriába, azaz a repertoár negyvennégy százaléka. De itt is érezni a hangsúlyváltást. Elsősorban olyan magyar drámákat tűztek műsorra, amelyek irodalmi, színházi szempontból jelentős értéket képviselnek, de addig még nem kaptak helyet a „nemzeti hagyományban”, a színházi kánonban.⁴ Emellett megpróbálták a kortárs külföldi drámairodalommal is szinkronba kerülni. (Hasonlóképp a kortárs magyar drámával is, de választásait itt is élénk viták kísérték.)

Ennek jegyében mutatták be a *Komédiásokat* is. Trevor Griffiths darabja meglepően gyorsan került a Nemzeti műsorára. A mű 1975-ben íródott, és aratott sikert előbb angol, majd amerikai színpadokon is. Az értékeiről azonban megoszlottak a vélemények. Van olyan kritikus, aki az új angol dráma fontos művének tekinti, mások egyszerűen szórazoktatóipari terméknek minősítik.

„Tipikus angol darab” – írja a *Komédiákról* az egyik korabeli kritika. „Kicsit érezni rajta a húsz évvel korábbi »dühösek« indulatát⁵, a polgári társadalom elleni lázadást, de azt is, hogy mire a szerző, Trevor Griffiths⁶ beérkezett – a 70-es években –, addigra az új angol dráma első hulláma már elcsitult.” A kritikus mégis az angol kortársakhoz való viszonyában próbálja a jelentőségét meghatározni: „Griffiths nem Pinter, Arden vagy Wesker; Shaffernél azonban jobb, mert bár majdnem olyan »ügyes«, mint ő, mondanivalója nyersebb és igazabb.” „A *Komédiások* elég jó darab – elsősorban is jól játszható –, de van benne jócskán előre gyártott panel” – jelenti ki KOLTAI Tamás.

Egy másik kritikus szerint sem „remekmű” a *Komédiások*, inkább afféle „sikerdarab”, amiben „minden közönségreteg megtalálhatja a maga szórakozását. Aki a sikamlós vicceket, a direkt komikumot kedveli, az is, aki az ártételesebb, intellektuális humort, az is. Aki a művészet világának atelier-történeteire kíváncsi, éppúgy kedvét lelheti a darabban, mint aki filozofikusabb gondolatokra áhítozik.” (NÁRAY) Egy harmadik kritikus egy magyar színházakban is sokat játszott sikerdarabbal, Neil Simon *A Napsugár fiúk* című művével

4 Ezek közül Weöres Sándor *Octopusának* és Füst Milán *Boldogtalanokjának* a bemutatása a legfontosabb.

5 Ebből a szempontból Kornis Mihály *Halleluja* című darabjának Zsámbéki Gábor rendezte bemutatója a legfontosabb, amely nemcsak esztétikai támadásokat, hanem politikai ellenérzéseket is kiváltott, és majdnem sor került az előadás betiltására is. A darabról és az előadásról, illetve fogadtatásáról, utóéletéről ld. SÁNDOR L. István i. m. 242-327. o.

6 A mozgalmat John Osborne (1929–1994) indította a magyarul *Dühöngő ifúság* címmel játszott darabjával. A csoport fontos tagja még Arnold Wesker (1932–2016) és John Arden (1930–2012).

7 Az angol dráma- és forgatókönyvírónak más műve nem került magyar színpadra, de a *Komédiásoknak* még volt további öt magyar bemutatója. Ács János is újrendezte 2002-ben a Budapesti Kamaraszínházban.



Márton András (Mick Connor), Szersén Gyula (George McBrain), Helyey László (Sammy Samuels), Szacsavay László (Ged Murray), Dörner György (Gethin Price) és Velenczey István (Bert Challenor)

veti össze, hiszen mindkettőben „varietékomikusok” szerepelnek.⁸ „A szereplők típusán túl aztán megszűnik a hasonlóság” – írja, ugyanis „az új angol dráma egyik markáns tehetségű képviselője, Trevor Griffiths sokkal mélyebbre ás, mint ameddig az új amerikai bulvárszínmű legtehetségesebb képviselője, Neil Simon valaha is eljutott” – állapítja meg. (BARABÁS)

„Sokkal jobb darab a *Komédiások*, mint az Angliából importált tetszetős dömpingáru, mely bizonyos ütemű hullámokban lepi el a színházainkat” – fogalmaz meg hasonló véleményt egy negyedik kritikus. „Persze nem olyan, mint ami megváltaná az angol és kiváltképp a magyar színházat, de az átlagnál valamiféleképp különb, így kerülhetett az Old Vicbe és a Broadway-re” – teszi hozzá. (BULLA)

„Ez volt az első háromfelvonásos darabom, s igen sűrűre sikerült – idézi magát Griffiths-t egy újabb írás –, azt hiszem, egynél többször kellene mindenkinek megnéznie, vagy el kellene olvasnia az előadás után.” Majd azt bizonygatja a drámaíró, hogy „műve nemcsak a morál, hanem a politika drámája is, a liberálisoké és radikálisoké, netán a reformereké és a forradalmároké”. A kritikus megfogadta a szerző tanácsát, de aztán vitába is száll az (ön)értékelésével: bár kétszer megnézte az előadást, elolvasta a szöveget, mégsem találta elég sűrűnek a darabot. „Picit moralizálgat, icipicit politizálgat, sokszor széplelkűsködik, hol komolykodni, hol komédiázni sarkall” – állapítja meg róla. (BOGÁCSI)

Ezzel a megállapítással lényegében az egyik korábban már idézett kritikus is egyetért, amikor kijelenti, hogy a darab „a különböző rétegigényeknek igencsak felszínesen tud ele-

get tenni. Legalábbis az írói szöveg szintjén.” (NÁNAY) Hogy ki mit érez felszínesnek vagy mélynek, az nemcsak ízlés kérdése, hanem egy adott kor irodalmi, színházi elvárásainak is függvénye. A *Komédiások* budapesti bemutatója óta eltelt negyven évben, úgy látom, határozottabban megengedőbbé váltunk az ilyen típusú darabokkal szemben. Griffiths művének újraolvasása után kijelenthetjük, hogy valószínűleg nem irodalomtörténeti jelentőségű (maradandó értékű) drámáról van szó, inkább jó minőségű színházi szövegről, amely alkalmas tartalmas előadás létrehozására, és nemcsak emlékezetes színészi alakításokat tesz lehetővé, hanem még fontos gondolatokat is képes közölni a kor nézőivel. (Ilyen típusú darabokból egyre több kerül mostanában színpadra, miközben az irodalmi dráma egyre kevésbé találja a helyét a színházakban.)

Hasonlóképp gondolta a kortárs kritikus is, amikor kijelenti, hogy „azért válhat sikerre a *Komédiások*, mert a szerző igen sok lehetőséget ad a rendező és főleg a színészek alkotó-teremtő munkájához, az íróilag alig több mint kanavászt nekik kell feldúsítaniuk, élővé tenniük”. Szerinte a Nemzeti Színházban való bemutatását is elsősorban ez motiválta: „a színészi iskolázás-jutalomjáték” esélyét éppúgy megadja a mű, mint azt, hogy némileg enyhíthet a foglalkoztatási gondokon, hiszen tizenegy férfi színésznek kínál egyenrangúan jó szerepet. (NÁNAY)

Művészet vagy szórakoztatóipar?

„Griffiths darabja egy komikusokat képező esti tanfolyamon játszódik. Egy régi, híres komikus a különböző társadalmi rétegekből kitörni vágyó, sikerre szomjazó komikusjelölteket tanítja a szakma fogásaira, a komikusi hivatás lényegére. S mindenekelőtt egy elvont humanitás nevében emberséget igyekszik beléjük plántálni” – határozza meg a darab témáját a már idézett elemzés. (NÁNAY)

„Ez is egy tipikusan angol dolog” – teszi hozzá egy másik írás. „Ahhoz, hogy megértjük, ismernünk kellene az angol music hallok, kabarék hagyományát és komikusi stílusát” (KOLTAI), amely teljességgel eltér a magyar kabaré hagyományától. Ezt egy harmadik írás is hangsúlyozza, amikor a darab helyszínét „amatőr viccesember képző tanfolyamként” határozza meg. „Használhattuk volna még a konferansziét, hiszen – Kellér Dezsőnek hála – ma még van jelentése ennek a szónak.” (N. T.) Egy negyedik írás hasonló párhuzamot talál, miután kijelenti, hogy a darabban szereplő komikusokra „nincs még igazi magyar megfelelő”. „Afféle konferansziéről, szóvivőről van szó, aki nálunk leginkább lesz vagy kinevezik. Angliában azonban esti iskolán lehet kitanulni a szakmát.” (BULLA)

Ebből a szempontból is sokat változott az elmúlt negyven évben a világ. Azóta meghonosodott itthon is a stand up comedy műfaja, sőt meglelt a magyar megfelelője is: du-maszínház. (A *Komédiások* második felvonása a tanfolyam hallgatóinak műsorszámáiból áll, ezek tipikus stand up comedy számok: (egy kivétellel) szólóban előadott monológok, amelyek közvetlenül a közönséghez szólva mesélnek lazán egymáshoz kapcsolódó történeteket, vicceket, egysoros poénokat. Ezeket személyes történetként adják elő, elsősorban önmagukra, a családtagjaikra, illetve az ismerőseikre vonatkoztatva. A magyar kabaré teljesen más hagyományra épül. Ott hasonló funkciója valóban az ének- és varietészámokat, a humoros jeleneteket összekötő konferansziének van. (Ez a 80-as években nemcsak azért lehetett valamennyire ismerős, mert Kellér Dezső fellépett még a Vidám Színpadon – és

⁸ Az amerikai Neil Simon (1927–2018) rendkívül népszerű a magyar színpadokon, *A Napsugár fiúknak* eddig tizenkét magyar bemutatója volt. Először 1974 februárjában játszották a Madách Kamarában Feleki Kamill és Balázs Samu főszereplésével.

konferált a televízióban is –, hanem mert a konferanszié funkcióját valamennyire megőrizte a Rádiókabaré is.)

A Griffiths-darab „konfliktusa abból adódik – írja az egyik elemzés, – hogy a tanfolyam végén sorra kerülő szakmai megmértetés, amely egyben a szerződésekről is dönt, választást elé állítja a hallgatókat”. (NÁNAY) Mert az is kiderül a vizsga előtt, hogy olyasvalakit küld vizsgabiztosnak a „varietéművészek és színházigazgatók szövetsége” (amelybe a tanár nem lépett be), akivel nem szívelik egymást. Sőt, akivel a felfogásuk, művészi szemléletük is különbözik.

A vizsga előtti utolsó órán játszódik a darab első felvonása. Ebben a tanfolyamot vezető Eddie Waters (Öze Lajos) újból elmondja az alapelveit. Az egyik tanítvány rögtönzésére reagál, de általános hitvallását fogalmazza meg, amit a tanfolyamon is mindvégig képviselt: „Sosem a vicc az érdek, hanem ami mögötte van. Az ember, a magatartás. Az igazi komikusnál nincs bátrabb ember a világon. Mert ő meg meri látni azt is, amitől a közönség visszariad, és fél kimondani. Amit a komikus meglát az emberekben, annak mindig van valami köze az igazsághoz; meglátja, hogy milyen helyzetben vannak, hogy mi fáj nekik, meg mitől rettegnek, és ami a legnehezebb, azt is, hogy mire vágyakoznak. A vicc feloldja a feszültséget, kimondja a kimondhatatlant; tulajdonképpen mindegy is, hogy milyen az a vicc. De az igazi viccnek, a vérbeli komikus viccnek sokkal nagyobb hivatása van, mint egyszerűen csak feloldani a feszültséget, felszabadítja az emberekben az akaratot meg a vágyaikat, és arra is képes, hogy megváltoztassa a helyzetüket.”

De szerinte a komikus nemcsak a jót, hanem a rosszat is szolgálhatja. „Kevés olyan dolog van a világon, ami nem tűri a viccet. De ha a vicc valaminek az eltorzítására épül – mondjuk valami rosszindulatú közhelyre, és hajlandó lehazudni az igazságot, csak hogy bejőjön a nevetés, és tapsoljon a közönség, akkor már nem sok közünk van a művészethez, mert ez már szórakoztatóipar, a gyors, olcsó és könnyű siker világa.” (GRIFFITHS 31–32.)

„Az az igazság, hogy azt reméltem, hogy valaki mást küldenek” – vallja be Eddie Waters az utolsó órán. „Van köztünk egy kis nézeteltérés” – mondja a vizsgabiztosról. Nem akar különösebb jelentőséget tulajdonítani a dolognak, mégis kimondja: „Ha az a munka, amit én itt magukkal végeztem, tényleg eredményes volt, akkor azt Challenor megérzi magukon, és nem lesz tőle elragadtatva. Ez az igazság.” De próbálja nyugtatni is a hallgatóit: „Valószínűleg eltúlozom a problémát. Maguk mindannyian éppen elég tehetségesek ahhoz, hogy meggyőzzék anélkül is, hogy leszállítanak a színvonalat...” (GRIFFITHS 21.)

Később személyesen Bert Challenor (Velenczey István) is megjelenik az osztályban, és kihasználva a helyzetet, hogy Eddie-nek valamiért ki kell mennie a teremből, fontosnak érzi, hogy adjon néhány hasznos jótanácsot a diákoknak: „Először is: ne próbáljanak nekem mélyenkedni. Minél egyszerűbbek lesznek, annál jobb. Én nem filozófusokat keresek, hanem komikusokat. Nekem olyan ember kell, aki tudja, hogy mi kell a népnek. Mert ne felejtsek el, hogy mindig a közönség fizeti a gázsit, nekem is, maguknak is... még Mr. Watersnek is. Nekünk tehát az a dolgunk, hogy szolgáljunk. A közönség rendel, mi szállítunk. Persze minden komikus magával tudja csalni a közönséget. De csak ha arra vezet, amerre a közönség hajlandó utánamenni. A közönség pedig, nagyon egyszerű ez, kérem, ki akar kapcsolódni. Mi nem misszionáriusok vagyunk, hanem neveltetők. Ezt jól jegyezzék meg maguknak” – jelenti ki, feladva ezzel a leckét a vizsgázóknak.

A dilemmát mindenki nagyon pontosan érzi. „Vagy tartják magukat mesterük tanításaihoz, de akkor a vizsgáztató – akinek ízlése, világfelfogása, művészi etikája szöges ellentéte a tanárénak – nem szerződteti őket, vagy megtagadják mindazt, amit tanultak, és az olcsó szórakoztatás útját választják.” (NÁNAY) A dilemma súlyát növeli, hogy valamennyien kitörési lehetőséget látnak abban, hogy komikusok legyenek. A Manchester külvárosában zajló tanfolyam résztvevői „derék munkásfiúk, akik a világot jelentő deskákra lépve nemcsak osztályhelyzetükből fakadó, de más hátrányaiktól is meg akarnak szabadulni. Nevezetesen azoktól, amelyek bizonyos előítéletekből táplálkozván keserítik meg az életüket. Merthogy némelyikük írnek, másikuk zsidónak született.” (N. T.)

Varietészámok, belső konfliktusok

Az első felvonás a „vizsgára készülődés realista-naturalista stílusú jeleneteit” tartalmazza, ezután második felvonásban maga a vizsga, a „bemutatkozás show-műsora” következik. (NÁNAY) Ez a rész – a darab dramaturgiája szerint – arról szól, ki hogyan reagál az alap helyzetben felvázolt dilemmára, ki hogyan próbál megfelelni a kettős elvárások teremtette próbatételnek. Mindez csakis a vizsgaként előadott számokból derülhet ki. Mert csak magukat a számokat látjuk, ezek válaszolnak arra a kérdésre, hogy a vizsgázók tartják-e magukat mindahhoz, amit a „mesterükkel” együtt dolgoztak ki, vagy – a szerződés reményében – hozzáigazítják produkciójukat a vizsgáztató ízléséhez, elvárásaihoz.

A nézők azonban az eredeti számokat nem ismerik, tehát hogy melyik vizsgázó melyik utat választja, az csakis a produkciókból derülhet ki, más támpontot az író sem ad. Ez színészi nehézséget is jelent, ugyanis „a varietészámokban mindenkinek el kellene játszania azt a belső konfliktust, amely a kétféle értékrendhez való egyidejű igazodás folytán kialakul a szereplőkben. Ennek megfelelően a számoknak tükrözniük kellene azt a folyamatot, ahogy ki-ki eljut vagy nem jut el az eredeti mutatószámától a konformista variációig, ahogy feladja [vagy éppen megtartja] művészi elképzeléseit, és maszkja mögül előbújik a valódi egyénisége. Ehhez az író nem sok fogódzót ad, ezeket az előadás egészét nem szétrobantó bravúrszámokat a színészeknek jórészt önmagukból felépítve kell megteremteniük.” (NÁNAY)

További nehézséget jelent a darab magyar színpadra állítói számára az is, hogy „kissé szokatlan és némileg idegen az a varieté-komikum is, amely a vizsgázók produkcióit jellemzi”. „Nyilván közelebb lehetett volna hozni a magyar nézőhöz a darab varietékomikumát, ha a hazai kabaréhumor hasonlóan bornírt és olcsó viccelődésére fordítják le a számokat, és így a nézők már jól bejáratott nevetési ingereit hívják elő. Szerencsére az előadás alkotói a nehezebb, az áttételesen ható utat választották.” (NÁNAY)

Emiatt van olyan kritikus, aki szerint „harmatgyengék a vizsgajátékok, zavarosak, alig-alig szerkesztettek, ám a szerkesztetlenség nem arra mutat, hogy e komédiások kezdők, hanem arra, hogy a szerző is setesuta: a kabarészámok nemigen sejtetik a drámát.” (Bogácsi) De a kifogásolt jellemzők a stand up comedy műfaji sajátosságaiból adódnak, amely műfaj akkor még ismeretlen (volt) a magyar közönség előtt, így a színpadon is szokatlanul hatott (de nem a szerző „setesutaságát” bizonyítja).

Más kritikus szerint a néző számára „majdnem egyenértékűen szórakoztató mindegyik” műsorszám, elsősorban azért, mert „a benne fekvő színészi munka elsőrangú”. (BA-

RABÁS) Ez viszont az előadás alkotóit dicséri. „A varietészámok a Csatornán túl bizonyára kétszer hatásosabbak – teszi hozzá az egyik kritikus –, lévén ott nemcsak a színészek angolok, hanem a nézők is.” (KOLTAI)

A műsorszámok dramaturgiai szerepére s a bennük megnyilatkozó emberi döntésekre utalva még azt is hozzáteszi, hogy a darabban megjelenő „különféle típusok különféle életfelfogásokat képviselnek, s a helyzet modellértékűvé válik, kicsit úgy, mint *A konyha* című Wesker-drámában. A szakmai fölfogás különbségei egy ponton túl elveszítik jelentőségüket, és a szereplők közti összeütközés alapja már nem a művészi érvényesülés, a karrier lehetősége, hanem egy sor fontosabb kérdés. Például a konformizmus. Például az, hogy érdemes-e »beállni a sorba.« (KOLTAI)

Eladja vagy odaadja magát a komikus?

Elsőként az ír származású Mick Connor adja elő a műsorszámát. „Márton András meggyerő Connorja a legnaivabb és a legmosolyogtatóbb” (BOGÁCSI) a tanítványok között. „Ő tisztességes srác, de hiányzik belőle a komédiás hajlam” – jelenti ki a figuráról maga a színész. (SEBES) „Riadt keserűsége” (BARABÁS) Connort arra inspirálja, hogy tisztességes maradjon, és végigcsinálja a „mesterével” felépített számát. De ezt – a vizsga után játszódo harmadik felvonásban – Challenor egyszerűen ódivatúnak minősíti. Szerinte jobban tekintettel kellett volna lennie a közönségre. „Olyan volt sokszor, tudja, mintha szószékről beszélne” – mondja neki. Úgy véli, ezzel lekezelte a közönséget, amit csak a legeslegjobbakk engedhetnek meg maguknak. „Az emberek nem akarnak tanulni, és ha mégis, akkor sem a magunkfajtatól” – teszi még hozzá. A szám személyessége sem győzte meg a vizsgáztatót: „Nézze, egy Angliába került ír, az csak magának érdekes, de nekünk mi közünk hozzá” – jelenti ki kissé pökhendien Challenor.

Nánay István szerint „kitűnő színészi tanulmány”, ahogy Márton András előadja Connor számát. Elsősorban azt „a belső folyamatot jeleníti meg kitűnően, ami a szám közben ebben a riadt, mindenhol csak a diszkriminációval találkozó kisemberben lezajlik. Ahogy egy-egy lázadásnak szánt mondatot harciasan kibök, ahogy közelebb megy, mintegy erőt merítve a mikrofonhoz, sután és szinte bocsánatkérően azonnal vissza is hátrál, ahogy maga sem bízik abban, hogy ő, az ír Angliában labdába rúghat, de mégis, csak azért is végigcsinálja a szereplést.” (NÁRAY) A vizsga után még bocsánatot is kér Waterstől, hogy csalódást okozott neki. „Ne hallgasson senkire, nagyon jó, amit csinál” – válaszolja neki Eddie.

A következő fellépő a zsidó Sammy Samuels. „Helyey László Samuelse eltökélten egoista.” (BOGÁCSI) Eleinte ő is tartja magát a mesterrel közösen összerakott számhoz. Erről a személyes részről a vizsgáztató azt gondolja, hogy „belesett pontosan ugyanabba a hibába, mint az ír kolléga”: „Túlságosan zsidós, érti? Kit érdekel manapság az, hogy zsidó?” De Samuels a produkció második felében vált, és elszakad az eredeti számtól. „Fanyar szemtelensége” (BARABÁS) gátlástalansággal párosul, így könnyedén mozgósítja az összes előítéletet, amely a (férfi) közönségben él: „feleség, négerék, írek, nők, szép sorban, minden megvolt benne, amire bejön a nevetés” – dicséri Challenor. „Jó volt az a rész a női egyenjogúsággal” – teszi még hozzá. „Helyey László alakításában a pökhendiség, a magabiztosság és a riadt kishűség szerencsésen keveredik, minden ízében gyenge figurát állít színpadra” – írta NÁRAY István.

A harmadik szám a Murray-testvérpár produkciója. Ged (Szacsvey László) „arca épp csak jelzésszerűen »fabábra« maszkírozva”, Phil (Felföldy László) nekiveselkedve próbálja kiemelni „Gedet a ládából. Hosszú, kínos küszködés kezdődik. Végül nagy ügyel-bajjal odabukdácsolnak a mikrofonnál álló magas bárszékhez”, és elkezdődik előre kidolgozott párbeszédük. Ezt Phil zökkenti ki azzal, hogy váratlanul megkérdezi a másiktól: „ha már olyan fene jópofa vagy, miért nem mesélsz vicceket?” Ged nem érti a váltást, vonakodik, nem tud reagálni, így Phil maga mondja el a viccet, „amelyikben lecsukják a pakisztánt nemi erőszak miatt”. (GRIFFITHS 72.) (Ezt később Challenor meg is dicséri.) Ezután kétségbeesett küszködés kezdődik Phil és Ged között, közben többször is szerepet váltanak: hol az egyik, hol a másik lesz a bábu, attól függően, hogy épp ki ragadja magához a kezdeményezést. Ged megpróbál visszatérni az eredeti számhoz, Phil pedig próbálja a viccmesélés irányába tolni azt. A végeredmény a teljes csőd. Challenor is csak annyit tud mondani róluk, hogy „érezni lehetett, hogy valamit nagyon elszúrtak”. Mindez szakadáshoz vezet a testvérpár közt. Ged árulásnak tartja, ami történt, és egyedül akarja folytatni. „Pedig olyan jól együtt volt a szám. Szóval olyan jó érzés volt csinálni” – mondja csalódottan.

Nánay István a következőképp értékeli a testvérpár produkcióját megvalósító színészi teljesítményt: „Szacsvey clown figurái egyre elmélyültebbek, sokszínűbbek lettek az elmúlt időben, s erről ez alkalommal is tanúbizonyságot tesz mindannyiszor, amikor egyedül nyilatkozhat meg.” De szerinte nincs szerencséje azzal, hogy párba kényszerült Felföldy Lászlóval: „Felföldy kiábrándító invenciótlansága és felkészületlensége az előadás nagy részében órá is bénítóan hat. Ez az oka annak, hogy a varietészámuk, amelynek a legpregnansabbban kellene a művészi kompromisszumok lehetetlenségéről szólnia, semmiről sem szól. Felföldy szerepeltetése súlyos szereposztási tévedés!” (NÁRAY) Más kritikus nem ítél ilyen szigorúan: „Phil Murray fölénykedése és merevsége félelmeiből ered Felföldy László alakításában” – jelenti ki BOGÁCSI Erzsébet. BARABÁS Tamás a Szacsvey játszott Ged „naiv jóindulatát” emeli ki.

Negyedik számként George McBrain (Szersén Gyula) következik. Ő nemcsak olcsó viccek sorával rakja tele a számát, hanem minden lehetséges előítéletet is gátlástalanul mozgósít. Nyilvánvaló, hogy Challenornak ő tetszik a legjobban. „Kicsit sok volt a szex, de azt is ügyesen csinálta” – jelenti ki. „Nem fél belemenni, de mindig tudja, hogy mikor kell megállni. Az ilyesmihez érzék kell. Tudni kell, meddig lehet elmenni. Még az ilyen bunkó közönséggel is.”

„Szersén Gyula vagánysága, felszabadult komédiázása, a finom distanciával ábrázolt ripacsériája telitalálat” – jellemzi a színészi teljesítményt NÁRAY István. Am hozzáteszi, hogy Helyeyvel együtt „ők ketten is jórészt adósak maradnak a varietészámok belső rétegének kimunkálásával.” „Szacsvey László, Helyey László és Márton András könnyedén old meg ilyen föladatot” – jelenti ki KOLTAI Tamás, de „Szersén Gyula tökéletes beilleszkedése” az előadásba nagy „meglepetés” számára is. „Régen láttam már ilyen lendületesnek és sokszínűnek Szersén Gyulát (tán mert régen kapott ilyen jó szerepet?)” – teszi hozzá BARABÁS Tamás.

Challenor azzal zárja a számok értékelését, hogy természetesen csak Samuels és McBrain számára kínál szerződést. A többieknek pedig – mihez tartás véget – újból összefoglalja „művészi” alapelveit. Ebben a néhány pontban a nézők mélyszéles lenézése munkál. „Min-

den közönség fajejú, külön-külön az emberek nem, együtt azonban mindenképp” – jelenti ki első pontként. „Viszont a közönség ezt nem tudja magáról, és ez jó, mert ha rájön, akkor az mindig a mi hibánk. Kettő. Két nevetés jobb, mint egy nevetés. Még hozzá mindig. Három. Nekünk nem muszáj szeretnünk a közönséget, de a közönségnek muszáj szeretni minket. Négy. A komikus igyekezzen eladni magát. És ne odaadni magát, mert ami ingyen van, annak nincs becsülete.”

„Ugyanolyan szarjancsi vagy, mint azelőtt” – kommentálja velősen Challenor értékelését Eddie. „Te még ma sem tudsz megkülönböztetni egy komikust egy makimajomtól” – teszi hozzá, de a vizsgabiztos nem különösebben zavartatja magát.

Később az egyik tanítvány, Price is elmondja a véleményét a vizsgaszámokról. Először arról beszél, hogy melyik tanuló társa hogyan reagált a darab alaphelyzetében megfogalmazott dilemmára. „Samuels, McBrain nem számít” – jelenti ki. „Úsznak az árral, mint szar a vízen. Eladták magukat, mert egyébként sem volt bennük semmi. Nem volt nekik mibe belekapaszkodni. Filléres senki mind a kettő. Nem tehetnek róla, ahogy Connor és Ged Murray se érdemel dicséretet az ellenkezőjéért, mert ők meg azért tartottak ki, mert nincs is más választásuk.” (GRIFFITHS 108–109.)

Különállás és erő

Ács János rendezése egyértelműen Gethin Price-t (Dörner György) tette meg az előadás főszereplőjének. „Ács már az előadás első harmadában” „kiemeli” őt, „ahol a darab logikája szerint Price csupán egy hallgató a többi között – még akkor is, ha időnként furcsa megnyilvánulásai vannak; de hiszen a többiek sem kevésbé furcsán viselkednek”. Nemcsak azzal teszi hangsúlyosabbá az ő jelenlétét, „hogy a színpadtér közepén helyezi el őt, hanem mindenekelőtt a mindenkitől gyökeresen különbözés, különállás nagyon erős hangsúlyozásával.” Dörner „aprólékos gondnal, részletezőn indítja az alak életét, amikor a tanteremben borotválkozik, s ügyet sem vet a többiek ugratásaira. Különcködése mögött már ekkor valami fenyegető különállás és erő érződik.” (NÁNAY)

Az első felvonásban, az osztálytermi készülődés alatt Gethin Price „látszólagos nyugalma szemben áll a többiek izgatottságával. Valójában ideges és türelmetlen, mert jó lenne már túllenni az egészen; ingerült, mert nem ért egyet a többiek marakodásával, a versengéssel” – jellemzi a szereplőt egy másik elemzés. „A párbeszédekben szavakkal alig vesz részt, de tömény jelenléte, szuggesztív magatartása önmagában is kifejezi, hogy mindenről megvan a véleménye. Ahogy szűk tekintettel töpreng, vagy kerek szemekkel figyel valakire, amikor babrálja a sálja rojtjait, feszeng a széken, szétnyom egy almát, dobog a padlón és üti a padot: beleszól a vitába” – olvassuk a színészi játék leírását. (SZEPESI) Mindez csupa olyan apró gesztusra utal, amelyek nem szerepelnek a szerzői instrukciók között (tehát ezek a rendező és a színész közös munkájának eredményeként kerültek bele az előadásba).

Dörner akkor is jelentőséget ad Gethin Price-nak, amikor néma marad a jelenetekben. „Gondolatai a belső beszéd szintjén maradnak. Mintha forgatná a szavakat a szájában – akár a cigarettafüstöt –, de az effektív beszéd elmarad. A gondolatok és indulatok közvetlenül az arcjátékában fejeződnek ki, és a végtagok, az egész test mozgására is kiterjednek, de apró pótcselekvésekben is megnyilvánulhatnak.” (SZEPESI)

„A vizsgadrukkot kompenzáló általános idétlenkedés közben egyre vadabb lesz, egyre inkább közeledik a lefojtott emóciók kirobbanása, amely egy durva szlogen kikiabálása-kor meg is történik. Ekkor csap össze először Price és Waters. Dörner üres hangoskodásával, vagdalkozásával jelzi, hogy ő, aki talán a legmélyebből jött, mindenkinek védtelenebb, neki van szüksége a legriasztóbb védekező álarcra.” (NÁNAY)

Bohócszám és lázadás

A második felvonásban, a műsorok bemutatásakor is kiemeli az előadás Gethin Price-ot, hisz a száma „csaknem annyi időt kap, mint a többi négy szám együttvéve.” (NÁNAY) A fiú tulajdonképpen már a vizsga előtt fellázadt a mestere ellen, és a közösen kidolgozott szám helyett egy újat talált ki, mert azt őszintébbnek, személyesebbnek találta. „Egy Grock-szám volt” – mondja a harmadik felvonásban, és a mintát abból a könyvből vette, amelyet Waterstől kapott. „Az tetszett meg benne, hogy olyan... kemény. Nem olyan, mint Chaplin, aki csupa kedvesség, és jobbról-balról csüngtek róla a gyerekek. Ez a könyv azt írja, hogy tulajdonképpen nem is lehetett rajta nevetni. Csak éppen nagyon igaz volt minden, amit csinált.” (GRIFFITHS)

Gethin Price száma két részből áll. Az első egy zenebohóc mutatvány egy pici hegedűvel. Price „botorkálva érkezik a színpadra a nézőtér felől, s a hegedűvonójával – mint egy vak – ütogeti, ami az útjába kerül. Incselkedik az abnormitással: némán mímeli a beszédet, bele a mikrofonba és mellé, majd az idióták örömeivel halandszázik. Aztán félre teszi a mikrofont. Következik a Grock-szám⁹ a hegedűvel és a vonóból lógó egyetlen szőrszállal.” (SZEPESI)

A fiú „ormótlan fekete bőrruhában, nehéz bohóc bakancsban, fehérre festett arccal áll a színpadon.” (BOGYAY) „Arcán a Grock-féle kedves-fanyar fehér maszkkal mégis ijesztő.” Különös ez a zenével való játék. „Mit akar ezzel a már-már klasszikussá vált zenésztorzóval? Talán a mindenkor művész hitvallása ez a szám: hogy a dallam, bár kezdettől fogva benne él az emberben, csak a megélt élettől teljesebbé válik, és csak a »pokoljárás« után válhat eljátszásra méltó és megszólalást követelő zengzetté.” (SZEPESI)

„Szép zenebohóc-teljesítmény”, „amit icipici hegedűjével csinál”. (NÁNAY) „Itt is megnyilvánul a jelenlét, a színész-szerep viszony; hogy a színész hogyan tölti ki az instrukciók nélküli teret, hogyan bánik az anyaggal. Például: a zsebkendőt a jobb vállára teszi, és annyira begyűri a zakó alá, hogy annak a hegedülésnél valóságos funkciója nem lehet.” (SZEPESI)

A zenebohóc szám középpontjában az a küzdelem áll, hogy megpróbálja eltávolítani a vonóból lógó szőrszálat. „Dörner úgy bővíti ki az instrukciók adta játéklehetőséget, hogy még képtelenebbé élezi a jelenetet, és ezzel frenetikussá teszi a hatását: buzgón és sokkal többet foglalatatosodik a vonóból lógó szállal, mint írva van. Hatféle módon próbálja eltávolítani; például az egyik bakancs után a másikkal is rátaPOS a szállra, hátha azzal jobban megy, majd meggyűjtja a szálat először alulról, de nem égvégig; rájön, hogy fentről kell meggyűjtania, hogy végre leessen; ám ekkor már csak egy bot van a kezében. A nekirugaszkodások között a szövegben csak annyi az instrukció, hogy »eltöpreng«.

9 A svájci származású Grock (1880–1959) minden idők egyik legnagyobb bohóca volt.

A megjelenítés már a színész dolga, és játékában Dörner sokszínűen folytatja az infantilis vonalat a hirtelen kedélyváltozások sorával, a megdöbbenéstől a csodálkozáson és elkecsereedésen át a felfedezés öröméig; és valahányszor hozzákezdene a zenéléshez, mindannyiszor valami érthetetlen szóval fejezi ki szándékát. A Grock-szám mesteri együgyűsége és esendősége mögül összefoglalóan világlik ki egy modern clown (a művész) legszemélyesebb küzdelme »a« műért. »A művésznak a világ közegében vállalnia kell egyfajta clownságot; és vállalja is, mert igazi, megalkuvások nélküli énje mutatkozhat meg így; ami eddig tréning volt, az most »élesben« megy: a bohócmaszok ürügyén a komédiás igazi énje tárul fel.« (SZEPESI)

„De amikor [végül] eltöri a vonóját, és leteszi a földre a hegedűjét, megcsapja a nézőt valami furcsa kellemetlen érzés, ami csak fokozódik, amikor két ízléstelen bábut hoz be, és azokkal kezd játszani, azokat mint a társadalom megbecsült polgárainak jelképét kezdi provokálni.” (NÁNAY) Price számának ezen második része sokkal nyersebb játék. Lényegében arról szól, hogy a fiú beleköt egy nála magasabb társadalmi réteget képviselő fiatal párba. „A bábuk egykedvűen vigyorognak, Price cselekedeteire, kommunikációt kereső igyekezetére – akárcsak az életben – semmi válasz sem érkezik.” (NÁNAY)

A jelenet elején „karate mozdulatokat tesz”, majd ahogy észreveszi „az elegáns nő és férfi életnagyságú papírfiguráját”, „arcáról félig letörölve a festéket hozzájuk lép. A »maszkváltás« után mintha egy civil fiatalembert látnánk egy mindennapi helyzetben, de itt abszurd beszélgetés következik, mert a könnyednek induló ismerkedés csak fél dialógus marad. A kapcsolatteremtés csődjé ez.”

„A dühbe gurulásig ostromolja őket. Búcsúzóul és békítőleg egy szál virágot tűz a nő ruhájába. A papírbáb mellén levő festékes medálpárnácskát szúrja át, és folyni kezd a »vér«. Az itt következő pillanatokban érzelmei gyorsan változnak, és a lepergő képsorban egy nehezen elemezhető lelkiállapot, általában az érzelmi viszonyulás bonyolultsága érzékelhető. Dörner a szövegből rövid idő alatt legalább ötféle értelmi szintet elevenít meg: udvarias mentegetőzés, kétségbeesés az, amikor észreveszi a vért, de „már tűnne is el. Aztán hirtelen artikulálatlan ordításba kezd. Az egész ember csupa rémült ordítás, amiből lassan kifogy a hang, és csak az ordítás kiüresedett maszkja marad; a száj és a szemek hangtalan üvöltése.” Majd ismét vált: „A fene érti. Fogalmam sincs, mi történt» – mondja ártatlanul Gethin, de meg is borzong: »Talán megpattant valami ér...« (Ennél a jelenetsornál gondolhatunk Klaus Kinski Woyzeckjére is.¹⁰ A film végén, amikor megöli a nőt, lassított felvételben látni, és ez a lassú mozgás időt enged érzelmei elemzésére; arcán rémület, kéj, öröm és fájdalom szinte egyszerre tükröződik.)” (SZEPESI)

A jelenet záró gesztusa ismét más: „Kellenek a fenének” – szól Price, és kirakja az elegáns kartonpárt a színpadról. „Nem hagyjuk, hogy a fejünkre szarjanak” – jelenti ki. „Csak az a baj, hogy az ember a végén mindig megsajnálja őket” – teszi hozzá. „Nemzeti egység!?! Kinyalhatjátok a seggemet!” (GRIFFITHS 88.)

Ács János rendezésében Gethin Price számának hangsúlyai is alapvetően megváltoznak. „Az angliai-amerikai előadásokról szóló beszámolók tanúsága szerint Price száma általában egy Grock modorában előadott bohócszám, cseppnyi agresszív felhanggal. Ácsnál megcserélődnek az arányok; egy lázadó, láthatatlan kötelékeitől szabadulni akaró,

¹⁰ Klaus Kinski Werner Herzog 1979-es Büchner-adaptációjában játszotta Woyzecket.

elkeseredett, már-már az anarchiával kacérkodó ember kitörési kísérletéhez párosul egy csöppnyi bohóc-művészet” – jellemzi a produkciót NÁNAY István.

„Megbabonáz Gethin Price” – értékeli a számot egy másik kritika. „Megbénít az a sátni és szívdermesztő bohóc, aki egy kicsinyke hegedűvel küszködik, majd beleköt másokba, hangszerének húrján később”, a szám legvégén „kipengeti az »avanti popoló«”. Megbűvöl az a nyegle, mégis nyílt fiatalember, akinek hallgatagsága is indulatokat halmoz, kiáltásban perzsel a keserűség. Mozgása is, mimikája is olyan rugalmas, olyan feszes, mint a gumi.” (BOGÁCSI)

Challenor természetesen „viszolyogtatónak” találta Price agresszív számát, Eddie Waters zseniálisnak, ugyanakkor félelmetesnek.

„Mit tud maga az igazságról?”

Ez már a harmadik felvonásból derül ki, amelyben – a második részben látott számok (és a hozzájuk kapcsolódó emberi választások) értékelésén túl – a mester és tanítvány viszonya kerül a középpontba.

Gethin azt hajtogatja, hogy ő nem adta el magát, ugyanakkor érzi, hogy mégsem tett Eddie Watersnek, amit csinált. De csak nagy nehezen tudja belőle kihúzni a véleményét. „Undorító volt” – fakad ki Eddie. „Fröcsögött belőle a gyűlölködés. Ezen a módon nem fogja holnapra változtatni a márt. Mert valamiről megfélekezett... az igazságról. Akiben nincs együttérzés, az sose látja meg az igazságot” – teszi még hozzá magyarázat-képp. „Maga pedig mindent kidobott az ablakon. Magánál Gethin, se szeretet, se törődés, se emberi rokonszenv.”

Price válaszában a nemzedéki ellentétek fogalmazódnak meg. Hogy mestere igazsága nem lehet az ő igazsága. „Mit tud maga az igazságról? Maga már elfelejtette, hogy milyen az igazság. Kezdetben még tudta... Mert akkor még nem felejtette el, hogy honnan jött, hogy miből lett magából komikus. Az éhezést, a diftériát, a koszt, a munkanélküliséget, a szegénységi bizonyítványt, a poloskát, a tetveket... A maga igazsága szép volt? Mert akkor még magának is ököl volt az igazság, amivel odacsapott. Most... most olyan, mint a tegnapi tehénszar, csak a kérge kemény, de ha rátapos az ember... puha, zöld fos.”

Gethin Price szerint semmit sem változott a világ az elmúlt évtizedekben. „Ha ki akarom egyenesíteni a derekam – mint ma este, ebben a kis klubban –, mindjárt beverem a fejem a plafonba. Akárcsak maga ötven évvel ezelőtt. Ma is éppúgy ketreben tartanak, kizsákmányolnak, megnyírnak, megfejnek, felhizlálnak, aztán letaglózna, kibeleznek, feltrancsíroznak és föl zabáltatnak a többivel. Az ember még mindig kiszolgáltatott, a más tulajdona. Semmi sem változott, csak maga elfelejtette.” (GRIFFITHS 110–111.)

Ebben az összecsapásban, „nagy szócsatában Price agresszivitása mint álarc mögül kibukik a végtelenül kiszolgáltatott, szeretetre, megértésre, meghallgatásra vágyó ember képe, azé az emberé, aki valaha a tanár is lehetett, s aki kétségbeesve és konokul próbál önmaga maradni, nem sok eséllyel.” (NÁNAY)

Ács János rendezésében azonban nemcsak Gethin Price, hanem mestere is központi helyet kap. Pontosan van felépítve az előadásban a legjobb/kedvenc tanítványával való

¹¹ Az olasz munkásmozgalom egyik leghíresebb dala. A szövegét Carlo Tuzzi írta 1908-ban, a dallama két lombard népdalból származik.

viszonyának alakulása. Az első felvonásban Price „rögtönzött verse – ami Waters szerint durva, nőgyűlölő vicc – pillanatnyi meghökkenést kelt. És a zavart csendben a tanár kérdésére (»Nem akar mondani nekem valaki valamit?«) Price megpöccint egy húrt a hegedűjén. Dörner akciójában ez nem annyira a zavar leplezése, de inkább saját maga felvállalása.” „Ez az egyetlen, jól elkülönülő instrumentális hang” (SZEPES) ismét rendezői kiegészítés a játékhoz, a darabban ekkor még nincs szerepe a második rész produkciójában kulcsfontosságú hangszernek. Ezután kerül sor Eddie Watersnek „a komikus hivatásáról szóló” már idézett magyarázatára, ami a Price-szal való első összecsapással együtt „a felvonás lényeges csúcspontjává válik”. (NÁRAY)

A második felvonásban az Öze Lajos játszotta Waters „lényegében néma szereplőként” van jelen, de így „is állandóan ráirányul a figyelem, a tanár reakcióján mérhető le ugyanis leginkább a tanítványok etikai devalválódása”. „A harmadik részben pedig, amikor feltárja életét, művészi és emberi válságát, ugyanolyan kiszolgáltatottá válik, mint tanítványa, az előadás végére nem két különböző generáció a világról értelemyszerűen ellentétesen vagy legalábbis eltérően vélekedő egyéne áll egymással szemben, ők együtt kerültek szembe az impresszárió Bert Challenorok és a hozzájuk igazodó középszerűek világával.” (NÁRAY)

„A harmadik rész Öze és Dörner mesterjátéka. A feszültségteremtés, az egyensúlyhelyzetek felborítása és helyreállítása, a replikák és a mögöttes tartalmak felmutatása nagyon pontosan és következetesen felépített rendezői és színészi elemzés és munka eredménye.” (NÁRAY) Ács rendezésében a már idézett szócátánál sem csak a verbális réteg fontos. „Öze és Dörner – Waters és Price – egymás felé von két széket, és egyszerre ülnek le egymással szembe. Ez a jelenet a szellemi egymás felé fordulás fizikai leképezése; konkrét gesztus, amit már az egymás iránti állandó megkülönböztetett figyelem előlegezett.” (SZEPES)

Price provokációjára – és a hozzá kapcsolódó kérdésére: „nem lehet, hogy azért” felejtett el nevetetni, „mert elfelejtett gyűlölni?” – Waters elmeséli a II. világháború alatti frontszínházban átélt élményét. Ekkor egyrészt a földig rombolt Drezdát látta, majd ezután elvitték őket Buchenwaldba. „Akkor már kisöpörték a tábor, olyan volt, mint egy múzeum. Minden helyiség külön kis kiállítás. Az egyikben... ez volt a zuhanyzó..., az asztalon egy doboz ciántabletta, mintha a világ legtermészetesebb dolga lenne. Aztán egy másik épületblokkban a krematórium, a kemencéken nagy büszke betűkkel a gyártó cég neve.” „Aztán... valami... valami egészen fantasztikus dolog következett... még ebben a földi pokolban is páratlan volt, »Der Straf Block«, a »Fenyítő Blokk«. ... De akkor egyszerre megvilágosodott. Hogy ez a táborvilág se volt más. Hogy ez is a mi világunk logikája szerint működött... csak valami örült mértékben.”

„Dörner a tanár mondatait eleinte egy diák kötelező udvariasságával hallgatja, hintázik a széken és fel-felnevet – mint aki állandóan valami viccre vár –; majd mikor az élmények már személyesen is megérintik, ez a külső odafordulás egyre inkább belsővé válik, és megjelennek a figyelem célra irányuló gesztusai.” (SZEPES)

Waters azzal zárja le a történetét, hogy a lágerlátogatás után még aznap este következett az újabb fellépés. Az egyik társa „kiállt a színpadra, jött egyik vicc a másik után, a közönség nevet, aztán ugyanúgy, mint máskor, elmondott egy zsidó viccet... a viccre nem emlékszem... csak arra, hogy az emberek nevetnek rajta, nem volt fergeteges nevetés... csak olyan, mint máskor. Én meg csak ültem, és nem nevettem.” „Azt vettem észre...



Helyey László (Sammy Samuels), Szacsay László (Ged Murray), Dörner György (Gethin Price) és Öze Lajos (Eddie Waters)

hogy elfogytak belőlem a viccek. Mert minden vicc egy kis ciántabletta volt... a végső megoldáshoz.” Majd később még hozzáteszi: „Ezért nem elég a gyűlölet. Mélyebbre kell ásni.” (GRIFFITHS 112–115.)

„A tanítvány válaszként egy verset olvas fel a zsebéből előkerült papírról; és Dörner a versnek olyan hangütést ad, hogy a sorok kivételes jelentést kapnak Gethin Price jellemzésében: »Mondják, a tűz vet véget a világnak; mások szerint a jég. Ízleltem annyira a vágyat, hogy a tűzpártiakhoz álljak, de ha kétszer vár rám a vég; tudok annyit a gyűlöletről, hogy bizvást mondhatom, a jég a véghez éppen úgy elég.«” Majd meg is magyarázza, hogy mindezt miért olvasta fel: „Ma este jeges volt a színpad. Nagyon jó érzés volt. Úgy éreztem, hogy sikerült... sikerült kifejezni magam. (Szünet. Hirtelen emelt hangon) A zsidók ott álltak szépen a sorban, még akkor is, amikor már tudták, érti? Ezt magyarázza el nekem!” Aztán még daccal, de az ember kiszolgáltatottságát is érezve, hozzáteszi: „Hát én nem fogok beállni nekik a sorba. A beleegyezésem azt nem kapják meg hozzá.” (SZEPES)

Rendezői és színészi teljesítmények

„Az előadás túlmutat a darabon, s a színházi életen belül és kívül egyaránt érvényesen többet, maibbat, hozzánk és rólunk szólóbbat tud közvetíteni” – értékeli Ács János rendezését NÁRAY István. „Ehhez természetesen alkotótársak kellenek, s a színészek majd’ mindegyike jó, egyike-másika kitűnő társnak bizonyul. Mindegyikükről elmondható, hogy – sportnyelven szólva – legjobb formájukat hozzák, legtöbben régen látott vagy

új színészi ragyogással élvezik a kitűnő szereplehetőségeket.” A már említetteken kívül kiemeli Raksányi Gellértet, aki „a nagy epizodisták ökonómiájával jeleníti meg és emeli meg a pedellus szerepét. Velenczey István megannyi intrikus szerepének skatulyájából ki lépve, emberileg súlytalan, de társadalmi szerepéből adódóan nagyon is súlyos figurának ábrázolja az impresszáriót.” (NÁNAY)

Más is úgy látja, hogy „a színészek igen jó alakításokkal teszik emlékezetessé az eléggé szabadszájú (ámde indokoltan szabadszájú) darab előadását”. (BULLA) „Őszintén tetszettek a többiek is” – írja egy másik kritika is, de „Dörner György kiemelését árnyalatokban gazdag jellemábrázolásán túl fiatal kora indokolja”. (RAJK) „A meg nem alkuvó, tehát szerződés nélkül maradó haragvó komédiásjelölt szerepébe pompás eredetiséget és erőt visz a fiatal Dörner György” (BARABÁS), aki „valósággal azonosul Gethin Price figurájával” (NÁNAY).

„Évadviszonylatban is jelentős emberábrázolást kapunk a többi között Öze Lajostól egy érdemleges múltjához morálisan hű, megfáradt komédiás szerepében” – írja az egyik kritika a másik főszereplőről. (RAJK) „A humanista és liberális eszméit egy életen át mocsoktalanul őrző, becsületes komédiás szerepében Öze Lajos megint remekel. Már-már monumentális az az egyszerűség, ahogy a színpadon él” – teszi hozzá egy másik. (BARABÁS)

Egy harmadik írás kritikusabb Özével, de elismeri mostani teljesítményét. „Öze Lajos alakításában nyoma sincs a máskor gyakran kísértő, megszokott-bevált színészi megoldásoknak. Letisztult eszközökkel, nagyon mélyről és hitelesen tárja fel Eddie Waters tragédiáját, reménytelen küzdelmét az igazért, a művészi szépiért és jóért. A második részbeli néma jelenléte, a látványos eszközöket nélkülöző, mikrogesztusokra és a belső tartásra hagyatkozó együttlélegzése a játékkal ritka ökonomikus színészi remekelés. A szerep egyik kényes pillanata az, amikor az auschwitz-i élmények hatására elhallgató művész sorsáról beszél. Ez a monológ, ahogy Griffiths ezt megírta, túl egyszerű, sematikus. Ám Öze ezt is hitelesíteni tudja, s az előadás egyik emlékezetes epizódjává nemesíti az íróilag sikerületlen részletet.” (NÁNAY)

„A szélre került Eddie Waters pedig a szigorú Öze Lajos, aki elég sajátos egyéniség ahhoz, hogy a tanár puritán becsületességében feltárja az egykori keménységet, küzdeni tudást is. Hiszen Öze Lajos nagyszerű színész is.” (BOGÁCSI)

„Az Ács János által vendégként rendezett előadás értékes színházi élményt ad. A hangsúly a jó, tömör jellemrajzokra, karakterekben egyöntetű színészi megvalósításukra tevődik” – értékeli a rendezést az egyik kritika. (RAJK) Egy másik is sikeresnek tartja Ács János „jellemfeltáró, minden mondat mélyére ásó, feszültségekkel teli rendezését”. (BARABÁS) A *Komédiások* azért „jó, helyenként kiváló” előadás, véli a harmadik, mert „Ács János rendező fölmérte, hogy az ilyen típusú daraboknál a legfontosabb természetes, »laza« színpadi légkört teremteni, és (jórészt) olyan színészeket választott, akik tudják ezt a stílust”. (KOLTAI)

„Ács János vendégrendezésében igen érzékletes, megmunkált, fiatalos előadás született, melynek minden pillanata magával ragadó természetes áradással közvetíti, mélyíti a darab némileg filozofáló és szintén némileg politizáló mondanivalóját. Ács most már bizonyítottan rendelkezik azzal az érzékkel, hogy a részben az egészet is felmutassa, és képes a közösségi játék megteremtésére. Emellett sok húron játszik, méltón a jól megmunkált darabhoz és természetesen önmagához.” (BULLA)

Van, aki elismeri a rendezői erényeket, miközben kritikus a darabbal: „Ács János színreviteleinek sorába illeszkedik ez a mesterségbeli tudásra valló bemutató. Nemzedékének jelessége mindenképpen Ács János, nem hibázik most sem, legfeljebb nem tudja mindeütt ellensúlyozni a színmű, egyszer-másszor a színészek elégtelenségeit.” (BOGÁCSI)

„A Nemzeti Színház – az *Emigránsokat* követően újabb százas sikerszériának nézhet elébe a Játékszínen”¹² – zárja írását NÁNAY István. Ez öszinte elismerése a rendezői és színészi teljesítményeknek. Jóslata azonban – a körülmények szerencsétlen összjátéka miatt – nem valósult meg, nem játszottak százas sikerszériát a *Komédiásokból*. A bemutatót követő évben ugyanis önállósult a Játékszín (és önálló repertoárt épített fel), másrészt megnyílt a Nemzeti (évek óta átépítés alatt álló) kamaraszínháza, a Katona József Színház. Ennek programjába is átkerült a *Komédiások*. De ebben az 1981/82-es évadban kultúrpolitikai döntés eredményeként leváltották a Nemzeti Színház éléről Székely Gábort és Zsámbéki Gábort, ugyanakkor lehetőséget kaptak arra, hogy a Katona József Színházban önálló társulatot hozzanak létre, és velük folytathassák a munkájukat. Az 1982 őszétől önállósuló Katona repertoárjába már nem került át a *Komédiások*. Valószínűleg azért nem, mert az előadásban fele-fele részben szerepeltek olyan színészek, akik maradtak a Nemzetiben, és olyanok, akik átléptek a Katona társulatába, és állandó feszültséget eredményezett a két színház közt a színészek egyeztetése. Ebbe már semmiféleképp nem fért bele Ács János vendégrendezése.

TREVOR GRIFFITHS: KOMÉDIÁSOK

A Nemzeti Színház vendégjátéka a Játékszínen

Fordította:	Bart István
A verseket fordította:	Várady Szabolcs
Dramaturg:	Litvai Nelli
Zenei vezető:	Simon Zoltán
Díszlet:	Pauer Gyula
Szcenikus:	Bakó József
Jelmez:	Schäffer Judit
Rendezte:	Ács János m. v.
Szereplők:	Öze Lajos (Eddie Waters), Velenczey István (Bert Callenor), Dörner György (Gethin Price), Felföldy László (Phil Murray), Szacsavay László (Ged Murray), Szersén Gyula (George McBrain), Helyey László (Sammy Samuels), Márton András (Mick Connor), Raksányi Gellért (Pedellus), Somogyvári Pál (Műsorközlő), Derzi János fh. (Patel)

Bemutató: 1981. február 22.

¹² Mrozek *Emigránsok* című darabját a Nemzeti Színház produkciójában 1979 októberében mutatták be a Játékszínen. Az előadást Székely Gábor rendezte, a két szerepet Garas Dezső és Avar István játszotta.

FORRÁSOK:

- BARABÁS Tamás: Komédiások. A Nemzeti bemutatója a Játékszínben. *Esti Hírlap* 1981. február 26.
- BARTA András: Nemzeti-e a Nemzeti? (Beszélgetés Sziládi Jánossal, Székely Gáborral, Király Istvánnal, Csabainé Török Máriával, Szilágyi Lajosnéval). In *Színházművészetünkről. Vélemények / viták*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1983. 291–301.
- BOGÁCSI Erzsébet: Komédiások. Bemutató a Játékszínben. *Magyar Nemzet* 1981. március 19. 4.
- BOGYAY Katalin: Tisztességgel játszani. Dörner György szerepeiről. *Film Színház Muzsika* 1982. július 31. 10–11.
- BULLA Károly: Komédiások. *Film Színház Muzsika* 1981. február 28. 4.
- GRIFFITHS, Trevor: *Komédiások*. Fordította: Bart István. A verseket Várady Szabolcs fordította. Európa Könyvkiadó, Budapest, [1981].
- KOLTAI Tamás: Komédiások. A Nemzeti Színház a Játékszínben. *Új Tükör* 1981. március 29. 2–3.
- MAGYAR Fruzsina–DURÓ Győző: Beszélgetés Székely Gáborral. *Kritika* 1977. 6. sz. 13–14.
- MÉSZÁROS Tamás: Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel. *Színház* 1979. 9. sz. 29–33.
- N. T.: A nevetető ember. Trevor Griffiths (sic!): Komédiások. *Mezőgazdasági Mérnök* 1981. május 25.
- NÁNAY István: Komédiások a Játékszínben. *Színház* 1981. 5. sz. 25–27.
- RAJK László: Két este a Játékszínben. Komédiások. *Népszava* 1981. március 11.
- SEBES Erzsébet: Komédiások. Nemzeti Színház a Játékszínben. [Beszélgetés Márton Andrással] *Pesti Műsor* 1981. április 18–25. 13.
- SZEPESI Dóra: A kifejezés szomorúsága. Jegyzetek két színdarab ürügyén. *Színház* 1982. 4. sz. 44–47.

MARAT/SADE

A KEGYETLENSÉG SZÍNHÁZÁTÓL A POLITIKUS SZÍNHÁZIG

1981 decemberében (tíz hónappal a Komédiások után) került sor Ács János következő bemutatójára. A harmincharmadik évében járó rendező a kaposvári színház társulatának tagjaként állította színpadra Peter Weiss darabját. A hosszú című mű – Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmeegógyintézet színjátszói előadják De Sade úr betanításában – akkoriban Marat-ként vagy Marat halálaként szerepelt a magyar sajtóban. A darab ugyanis nem volt ismeretlen Magyarországon. Peter Brook 1964-es rendezésének itthon is nagy visszhangja támadt (majd 1971-ben az előadás filmváltozata is eljutott a magyar mozikba). Peter Weiss darabjának magyarországi bemutatójára 1966-ban került sor a Nemzeti Színházban. A Marton Endre rendezte előadás hatalmas szakmai és közönségsikert aratott. A Marat halála szerzőjét ekkor már világhírű íróként emlegették, és a következő darabjai is színpadra kerültek nálunk. Még műsoron volt Ács János Marat/Sade rendezése, amikor Peter Weiss 1982 nyarán meghalt.

„Ezt a Weiss-drámát én választottam eredetileg, ami nem feltétlenül természetes, mert sokszor mások ajánlására hallgatók” – mesélte Ács János. „Még az előző évad végén [Babarczy] Laci azt mondta, valami zenészet kellene rendezni.” (BOGÁCSI 74.) A „lakásában, a Balzac utcában voltunk. Laci tudta rólam, hogy szeretem a zenés darabokat. Már csináltam egy operettet, a *Csárdaskirálynőt*, de kétféleképpen mindenkire rákerült a sor. A könyvespolcok előtt sétálgattunk, durrogtam magamban, hogy a fene akar operettet csinálni. Véletlenül a Laci könyvszekrényében megláttam egy Weiss-kötetet.¹ Levettem, és hirtelen minden beugrott, hogy ez egy zenés mű, nagyon jól ismertem, hiszen játszottam benne” (EÖRSI) „mint stúdiónövendék a Nemzeti Színházban, s akkor nagyon-nagyon tetszett”. (BOGÁCSI 74.)

A Nemzeti Színház 1966 februárjában mutatta be a *Marat halálát* Marton Endre rendezésében. Az előadás nagy szakmai és közönségsikert aratott, több évig műsoron volt

¹ 1981 nyarán nem láthatott meg Ács János Peter Weiss-drámakötetét a polcon, mert az csak 1985-ben jelent meg. (Egy-egy drámáját már korábban is kiadták Magyarországon könyv alakban, de ezek között nem volt a darab.) A *Marat halála* kötetben először a *Vigyázz, szakadék. Modern német drámák* című antológiában jelent meg magyarul. (Európa Könyvkiadó, Budapest, 1966) Előtte részleteket közölt belőle a *Nagyvilág* 1965. májusi száma.

(majd 1972-ben lényegében változatlan rendezésben és szereposztásban felújították). Ács János tizennyolc éves korában, 1967-ben stúdiósként játszotta az egyik ápoltat az előadásban. (EÖRSI) A *Marat halála* budapesti bemutatóját jelentős várakozás előzte meg, hisz a darabnak – a külföldi színházi sikerei nyomán – nagy híre támadt itthon is. „Peter Weiss Berlinben már színre hozott *Marat*-ját az Aldwych Színház előadása emelte a drámairodalom nagy eseményévé”. (LUFT)

„Az angol színjátszás egyik legnagyobb teljesítményeként” számol be egy 1964. decemberi tudósítás Peter Brook *Marat halála* rendezéséről (amelyet a Royal Shakespeare Company londoni színházában játszottak). „Lélegzetelállító képek sorát látjuk, az örültek fehér rongyokba bugyolálva, egy dühöngő kényszerzubbonyban játszik, kórus- és dalbetétek váltják a mozgalmas jeleneteket, filozofikus párbeszédet, és az időnként megjelenő narrátor – szintén bolond – kísérőszövegét.” (PATKÓ) A később megjelent beszámoló az is elmondja, hogy „a színészek elmebetegeket alakítanak, az elmebetegek pedig színházat játszanak.” (EMBER 1965b) „A darabot az örültek műkedvelő társulata adja elő, s mi éppen a bemutatót megelőző főpróbának vagyunk tanúi.” (ALBERT)

„Ekkora ricsajt, ilyen fergeteges tohuvabohut még nem csaptak színpadon” – kezdődik egy 1965 februárjában megjelent cikk. (EMBER 1965b) „A mellékszereplők olcsó menhelyi hálóköntösben-ingben cikáznak ide-oda, hol itt, hol ott csoportosulnak, aztán szétoszlanak megint, bábéskodnak, lökdösődnek, integetnek, sugdolóznak. Pusztá mozgásuk mégis történelemórák emlékét idézi fel a nézőkben, jöllehet fejükön nem jellegzetes frigi-sapka vöröslik, hanem valamiféle zsákvászorrongy, mégsem lepődünk meg, amikor kórossá rendeződve éljent is, vesszent is kiáltanak Dantonra, Marat-ra, Robespierre-re. A francia forradalom egyik epizódja elevenedik meg a szemünk előtt.” (EMBER 1965b) „*Marat* a francia forradalomról szól – s a szadizmus atyjának, a forradalom tisztviselőjévé lett arisztokrata író-filozófusnak, Sade-nak Marat-val folytatott vitái, valamint az örültekből verbuvált szereplők rendezői utasításokkal való ellátása egészíti ki a történet fő vonalát: Corday Sarolta meggyilkolja Marat-t, a forradalom ostorát, fáklyáját, aki bőrbajától kínzottan egy fürdőkádban ülve játssza végig az összes jelenetet.” (PATKÓ)

„A drámának valóságos háttere van” – írja Karinthy Ferenc, aki angliai tartózkodása legnagyobb színházi élményeként számol be a *Marat haláláról*. „A napóleoni időkben a charentoni elmeegógyintézet ápolottjai rendszeresen tartottak színielőadásokat, amelyet sikk volt megtekinteni Párizs előkelőségeinek. Peter Weiss ide, ebbe az elmeegógyintézetbe helyezte drámájának színterét, ahol a bemutatandó darabot Sade márki írja és rendezi.” Karinthy úgy látja, hogy „a darab tulajdonképpen filozófiai vita az erőszak jogosultságáról vagy jogtalanságáról de Sade és Marat között.” Hozzáteszi, hogy „külön izgalmat, feszültséget ad a játéknak, hogy az ápoltak s egyben színészek időnként kitornek szerepükből, saját erkölcsi normáik szerint akarják játszani a jeleneteket, időnként pedig kirobban belőlük az örület úgy, hogy az elősiető ápolók kénytelenek kényszerzubbonyt húzni rájuk.” (KARINTHY)

Karinthy Ferencnek nemcsak a dráma jelentett nagy élményt, hanem „Peter Brook zseniálisan modern, izgalmas rendezése és a – részben nálunk a *Lear király* zseniális előadásából² ismert – színészek játéka”. (Sade-ot Patrick Magee, Marat-t Clive Revill, Corday

Saroltát Glenda Jackson alakítja.) Még azt is hozzáteszi, hogy „jó lenne ezt az érdekes, feszülten drámai darabot magyar színpadon is minél előbb vizsgálatni”. (KARINTHY)

Történelmi játék a bolondokházában

A korabeli beszámolók később is hangsúlyozzák, hogy Peter Weiss darabja történelmi tényeken alapul. Egyrészt így zajlottak a francia forradalomról kiragadott események: „Charlotte Corday 1793. július 13-án háromszor is visszatért Marat lakásának ajtaja elé, míg végre bebocsátott” (EMBER 1965b), majd törével megölte a forradalmárt. Másrészt az is megfelel a valóságnak, hogy „Sade márki valóban a charentoni intézetben élte le utolsó éveit. Marat-ról ugyan drámát nem írt, de a forradalomban ő mondta felette a búcsúbeszédet; Marat szövege pedig szinte betűről betűre hiteles: nyomtatásban megjelent szövegeiből válogatta össze a szerző.” (ALBERT)

„Peter Weissnek – vallomása szerint – az adta a közvetlen indítékot drámája megírásához, hogy egy dokumentumgyűjteményben felfedezte Royer Collardnak, Charenton főorvosának 1808. augusztus 2-án kelt s a rendőrminiszterhez címzett levelét, amelyben a törekvő doktor feljelentette de Sade-ot a császár miniszterénél, amiért »ez a borzalmas ember szabadon jár-kel a kertben«, s amiért »egyeseknek szörnyű tanairól fecseg«, és »veszedelmes játékokat tanít be a betegeknek«. Azt ajánlja: csukják be a »nem beteg« márkot valami szigorúbb helyre.” A Peter Weiss darabjának történelmi tényeit számba vevő cikkből az is kiderül, hogy de Sade-ot Napóleon parancsára csukták Charentonba. Ürügyként azt fogták az „akkor már hatvanegy éves, megtört emberre, hogy »a javíthatatlan kéjvágy állandó állapotában lévő férfi«. Az igazi ok az volt, hogy de Sade gúnyíratot írt Joséphine-ről, Napóleon feleségéről.” A charentoni orvos feljelentésének csak annyi lett az eredménye, hogy de Sade „a haláláig már nem rendezhetett több színielőadást a zuhanyzóban”. (ANTAL)

„Sade alakjának az ötletét Peter Weiss valószínűleg Camus *A lázadó ember* című kötetéből vette” – tételezi fel egy korabeli cikk. (MIHÁLYI 1966) Egy másik szerint „Sade-ot – akit a dráma Kikiáltója úgy mutat be, hogy rá »a rosszhír csillaga vet sugarat« – a ma nyugaton divatos egzisztencialista filozófia irányzata fedezte fel néhány éve”. (ANTAL) („Sade-ot évszázadokon át szégyellte a francia irodalomtörténet, és évtizedeken át inkább csak Krafft-Ebing könyvéből volt ismert; a szerző róla nevezte el a szadizmus nevű nemi eltévelyedést. A legutóbbi évtizedben a francia egzisztencialisták elődkutató munkája nyomán ismét divatba jött a márki” – írta 1966-ban MOLNÁR G. Péter.) Ez az irányzat „úgy tekint a márkira, mint az egzisztencializmus nagy előfutárára, Ez persze épp olyan egyszerűsítés”, mint az, hogy a lexikonokban pornográf íróként szerepel de Sade. (ANTAL) Egy tanulmány szerint „Peter Weiss *Marat/Sade* drámája csak összefoglalja azt a folyamatot, amelyet a popkultúra és a filozófiai irodalom – egy ideig külön ösvényeken járva – készített elő: Sade visszanyerte előkelőségét anélkül, hogy elvesztette volna népszerűségét.” Ugyanis Sade felé „nemcsak a közvélemény fordul”, „nemcsak a szexuális forradalmat élő és követelő ifjúsági mozgalom választotta egyik apostolának, hanem a modern filozófia is »rehabilitálta«”. (ALMÁSI)

Peter Weiss művében az elmeegógyintézetben élő de Sade nemcsak szerzője, hanem rendezője is a Marat haláláról szóló darabnak. Ő „irányítja az előadást, korrigál, ahol szükséges, s közben kommentálja is a történeteket”. (ALBERT) A 60-as években megjelent beszámolók többnyire összemoszák Peter Weiss művét és Brook revelatív rendezését (hisz

² Peter Brook *Lear király*-rendezésével 1964. február 27-én és 28-án vendégszerepelt a Royal Shakespeare Company a Vígszínházban.

a szövegnek akkoriban még nem volt önálló magyar élete). Az egyik például a színpad közepén függő Napóleon-képről írt, amely „a forradalmat leverő államiséget jelképezi, és ennek végrehajtó hatalma a szintén jelen lévő és a darabot politikailag cenzúrázó intézetigazgató.”⁴ A színészekben a szerep és az egyéniség (jelen esetben túlbujánzó, kóros formájában: a lelkibetegség) birkózik egymással, és a háttérben kórusként kíséri a játékot a gyógykezelt csoportja. Gyakor előtérbe is lépnek, ha elragadja őket az indulat, és csak a józanságot és a társadalmi rendet képviselő ápolók közbelépésére csendesednek el. A Charentoni intézetbe ugyanis általában nem közönséges örülteket zártak, hanem azokat, akik valami miatt kényelmetlenek voltak a társadalomnak. Eszméik vagy éppen viselkedésük miatt.” Ilyen volt maga de Sade márkja is. „A kórusból tehát, hasonlóan a többi szereplőhöz, nem az örültség beszél, hanem a szabadságra vágyó ember, s mikor helyeselnék vagy tiltakoznak: a tömegek véleménye kap hangot.” (ALBERT)

Néhány hónappal később maga Peter Weiss is szót kap a hazai sajtóban, és egy magyar fordításban közölt interjújából az is kiderül, hogy miért bolondokházába helyezte a történetet. „Egy ilyen környezetben csaknem mindent el lehet mondani. Elmebetegek között az ember abszolút szabadságot élvez. Kifejezheti a legörültebb és legveszedelmesebb dolgokat, és politikai agitációval is vegyítheti, ami a szándékomban is volt. Ha én ezt a darabot didaktikus módon építem fel, mint talán Brecht, nem tudtam volna olyan erős emóciókat kiváltani, mint akartam. Éppen mert ezek az emberek örültek, minden erősen felfokozódik attól, hogy ők mondják. Nagyon hasonlóak a többi emberhez, akikkel az életben találkozunk, de itt élnek a tébolydában, ki akarnak valamit fejezni, s ez nagyon nehezükre esik. Egyáltalán semmi szabadságuk nincs, nem mondhatják azt, amit akarnak, és ha mégis, félreértik őket.” (WEISS 1966)

Az örültek azonban egyénítve vannak a darabban, ez is kiderül a Peter Brook előadásáról szóló beszámolókból: „Peter Weiss darabjában a történelmi nevek viselői alkatuk szerint osztályozódnak: Corday-t egy holdkóros beteg alakítja, Duperret girondista képviselőt – aki Corday mellett végezte a vesztőhelyen – egy erotomán örült, Marat élettársának szerepét pedig, ezét az örökké rettegő, ugyanazt a mondatot százszor is elmotyogó asszonyét egy magába süppedt elmebeteg. Marat szerepét pedig a »rendező« egy paranoid ápoltra osztja ki. A darabbeli Marat-t a régi hidroterápiás elmélet ülteti a kádba (az előadás folyamán néhány tomboló örültet a tus alá hurcolnak, hideg vízzel »kúrálván« őket is).” (EMBER 1965b)

A kegyetlenség szelleme

Peter Brook rendezése nagy izgalmat keltett a magyar szellemi életben. A korabeli újságok arról is beszámolnak, hogy 1966 tavaszán a Royal Shakespeare Company amerikai turnéra indult a *Marat halálával*, amit a Broadway-en is játszottak. (Ennek nyomán a New

York-i színikritikusok az évad színdarabjának választották Peter Weiss művét.) Majd arról is írnak a hazai lapok, hogy a produkció Párizsban vendégszerepelt.

„Az előadás annyira megtetszett Jean-Louis Barrault-nak, a párizsi Nemzetek Színháza igazgatójának, hogy ezt a produkciót hívta meg a Nemzetek Színháza májusban kezdődő szezonja megnyitójának. Az angoloknak összesen tizenegy alkalommal kellene Párizsban a Weiss-drámát előadniuk. Csakhogy a British Council, amely az ilyen külföldi vendégszerepléseket – legalábbis részben – finanszírozni szokta, ezúttal megtagadta a támogatást. „Indoklásában arra hivatkozott, hogy a darab a francia forradalmat dicsőíti, és semmi köze ahhoz az életformához, amelyet a British Council támogatásra méltónak ítélt. Arra sem alkalmas, hogy fejlessze a kapcsolatokat Anglia és a többi ország között, márpedig a British Councilt ennek ösztönzésére hívták életre. Ezt az állásfoglalást parlamenti vita és sajtóbotrány követte.” A londoni parlamentben felszólt Maurice Edelman munkáspárti képviselő (civilben maga is író), aki „parlamenti felszólalásában nihilistának és destruktívnak nevezte Peter Weiss *Marat/Sade* drámáját, és támogatta a British Council negatív állásfoglalását.” (Az előadás mégis eljutott Párizsba, mert egy manchesteri televíziós mágán anyagilag támogatta a vendégjátékot.) (BARABÁS)

Hasonló szellemű kritikát fogalmazott meg Peter Brook *Marat halála*-rendezése kapcsán a róla a magyar sajtóban elsőként megjelent tudósítás is. „Nemrégiben Emile Littler rendező, a londoni Aldwych Színház vezetőségének tagja heves támadást intézett a színház műsorán szereplő »mocskos, trágár, ízléstelen« darabok ellen” – írta egy angol színházról szóló olvasói levél. „A vita során kiderült, hogy a Royal Shakespeare Company művészei (az Aldwych ugyanis a Stratford-upon-Avon-i társulat londoni színpada) maguk is két homlokegyenest ellenkező álláspontot elfoglaló pártra szakadtak ebben a kérdésben. Littler különösen az Aldwychben legutóbb bemutatott két darab ellen kelt ki. Az egyik ... Peter Weiss drámája, a *Marat megölése*. Az utóbbi színhelye elmeegógyintézet ... Nem kell túl élénk fantázia, hogy elképzeljük, hogy ilyen körülmények között milyen borzalmas dolgok történnek a színpadon.”

A beszámoló idézi Peter Hall válaszát is (aki Peter Brook és Michel Saint-Denis mellett vezeti a Royal Shakespeare Company-t). Hall „azzal érvelt, hogy a kegyetlenség szellemét tükröző műsor (Beckett és Pinter darabjait beleértve) nem az Aldwych monopóliuma”, mert a Stratford-upon-Avonban játszott Shakespeare-darabok is tele vannak efféle kegyetlenségekkel.

„Littler nem áll egyedül a kritikájával” – állapítja meg a tudósítás. „Több más londoni rendezőnek, kritikusnak, igazgatónak az a véleménye, hogy az utóbbi időben a trágárság, ocsmányság, a kegyetlenség ábrázolása mindinkább eluralkodott néhány londoni színpadon.” De idézi a *Times* kritikusat is, aki szerint „ha a kísérletező kedv mindig meghátrálna a konvenció előtt, ha az újítás hangja – még ha esetleg durva is ez a hang – nem ösztönözné a színházat arra, hogy a megszokottól eltérő produkáljon, a színházak egyhelyben topognának.” (HALÁPY)

A korabeli magyar sajtó Peter Brook véleményét is idézi a kérdésről. Ő „nem színházat játszik, hanem színházat csinál. Nem szórakoztatni akar, hanem elgondolkoztatni, nem elterelni a figyelmet az élet problémáiról, hanem felébreszteni, felrázni, felzaklatni. Úgy véli, hogy a mai színháznak a legszorosabban kapcsolódnia kell korunk égető nagy kérdéseihez és az egyes ember legbensőbb egyéni drámáihoz egyaránt. Peter Brook szerint

3 Peter Weiss színleírásai nem utalnak ilyesmire, de Brook előadásában – a róla készült film szerint – valóban szerepelt Napóleon-kép.

4 Itt csak a név hiteles Peter Weiss darabjában. „Mert valóban Coulmier abbé volt az intézet igazgatója abban az időben, amikor de Sade ott élt; a fennmaradt dokumentumok szerint megértő ember volt, aki a márkának is kedvezett. Ezzel szemben a drámában szereplő stréber, a Napóleon-hódoló Coulmier igazgató inkább a de Sade-ot feljelentő Royer Collard vonásait viseli.” (ANTAL)

a modern színháznak – csak úgy, mint Shakespeare színházának – csak akkor van létjogosultsága és lehet igénye a maradandóságra, ha akár szorosan áttételes, formavirágos szimbolizmussal, akár a dokumentumok száraz, tényszerű nyelvén valami lényegeset tud mondani.” (KÖVES)

Ebben Peter Brook Artaud-t tekintette elődjének, aki „elsőként mondta ki még a 30-as években, hogy nemcsak a pusztá szórakoztatásra törekvő kommercializálódott színház, de a múzeumszerű irodalmi színház is halott színházzá válik, hisz nem tudja teljesíteni azt a művészi kötelezettségét, hogy a katarzis, a belső megtisztulás élményéhez vezesse a nézőt”.

Artaud elképzelései szerint a kegyetlenség színházának „nem társadalmi konfliktusokat vagy az egyéni cselekvések pszichológiai rugóit kell elemeznie, hanem az álmok világát vagy az emberiség elevenen élő mítoszait kell színpadra idéznie”. De már Artaud-nak is védekeznie kellett amiatt, hogy a kegyetlenség színháza elnevezés félreértésekre adhat okot. „Mint egy barátjához írt levélben olvasható: »Ez a kegyetlenség nem azonosítható a szadizmussal vagy a vérontással ... A kegyetlenség szót a szó legszélesebb értelmében kell felfogni.« Artaud terminológiájában a kegyetlenség nem fizikai kegyetlenséget jelent, hanem felfokozott művészi intenzitást, a tudat mélyebb rétegeiben fekvő valóságtartalmak megismerésére való mélyebb eltökéltséget.”

Ahogy Grotowski írja – akire szintén erősen hatott Artaud –, ő „látnoki erővel megál-dott próféta volt, de írásainak mégis kevés a metodikai használhatósága, mint ahogy azok nem hosszan tartó gyakorlati kutatások eredményei. Csodálatos próféciák, de nem adnak követhető programot.” (MIHÁLYI 1972)

Artaud-nak szánt tiszteletadasként hirdette meg Peter Brook 1963-ban a kísérleti évadát. Ebben nem Artaud rekonstruálására törekedett, hanem az ő (és Mejerhold) nyomán új kifejezőeszközöket keresett. „Fiatal, majdhogy nem pályakezdő színészekkel félrevo-nult, hogy az alapoktól kezdve kísérletezze ki a kegyetlenség színházának nevezett játé-kstílust.” Az első előadás, amit így készítettek el, Genet *Paravánokja* volt. Ezt azonban „az angol cenzúra miatt csak néhányszor lehetett bemutatni, s akkor is csak meghívottak jelenlétben. E kísérletei eredményeit használta fel később Brook a maga *Marat/Sade* ren-dezésében.” (MIHÁLYI 1968)

Peter Brook nagyhírű rendezése szerencsére ma is újranezhető. 1966 júniusában jelent meg hír arról, hogy filmre veszik az előadást. A filmváltozatot 1967 márciusában mutatták be Londonban. (Ebben Marat-t Ian Richardson alakította.) A film Magyarországra is eljutott, 1971 szeptemberében tűzték műsorra a hazai mozik (és 1980 szeptemberében a Magyar Televízió is bemutatta).

Stockholmban élő német író

Brook rendezésének hatalmas nemzetközi sikere Peter Weissre is ráterelte a figyelmet. Egy csapásra világhírűvé vált szerzőként kezdték emlegetni, és a „Stockholmban élő német író” epitheton ornans tapadt hozzá. (EMBER 1965b)

Írtak arról, hogy az ekkor negyvenkilenc éves német író „1934-ben emigrációba kény-szerűlt, és hosszas hányódás után Stockholmban telepedett meg”. (EMBER 1965b) Itt „1945 után a művészet több területén is keresgélte hivatását: festégetett, újságíró volt, filmet írt,

regényekbe fogott. Első megjelent regényének kézirata hét évig vándorolt kiadótól kiadóig, míg aztán 1959-ben napvilágot látott.” (SZÁNTÓ)

Azonban Weiss „az általa »mikroregénynek« nevezett *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (A kocsis testének árnyéka)” című művével „azonnal felhívta magára a kritiku-sok figyelmét”, és a könyvet „eredeti, tökéletes mesterműként ünnepelték”. „Ezt követte 1961-ben az *Abschied von den Eltern* (Búcsú a szülőktől), 1962-ben a *Fluchtpunkt* (Irány-pont), 1963-ban a *Das Gespräch der drei Gehenden* (Három vándor beszélgetése) – ahány év, annyi regény. De közben Strindberg-fordításai is jelentek meg”. (EMBER 1965a)

1963-ban került sor Weiss első színházi premierjére: „a nyugat-berlini Schiller-Thea-ter stúdiójában mérsékelt sikerrel előadták az *Éjszakai vendégek* című egyfelvonásosát”. De mintha Weiss még ekkor sem kötelezte volna el magát az irodalomnak, „a bemutató napján nyílt meg képeinek kiállítása a nyugat-német Springer galériában, és néhány rö-vidfilmjével a kísérleti filmek nemzetközi fesztiváljára is benevezett”. (EMBER 1969)

A *Marat halála* azonban áttörést hozott. Úgy robbant be a 60-as években Peter Weiss a modern színház élvonalába, mint ahogy a 40-es, 50-es években Arthur Miller és Fried- rich Dürrenmatt lett a drámairodalom élő klasszikusa. (SZÁNTÓ)

De Sade és Marat szembesítése

Arról is lehetett olvasni a korabeli magyar újságokban, hogy a *Marat halálának* nem Brook rendezése az egyetlen színrevitele. „A rendkívül izgalmas drámát eddig tíz országban ját-szották, többek között a milánói Piccolo Teatróban, amelynek színpadán Weiss a második német drámaíró Brecht után” (K. T.), és hogy a *Marat* a stockholmi Nemzeti Színházban is premier előtt áll Ingmar Bergman rendezésében. (EMBER 1965b)

„Megírtam a *Marat-t*” – idézi Peter Weiss egy 1966-os cikk. „Előadhatatlannak tar-tották. Aztán Kurt Swinarski [Nyugat-Berlinben, a Schiller-Theaterben] vállalkozott rá. Nem tudom, mi érdekelte. Az, amit mondani akartam. Vagy a rendezői feladat: de Sade márki és Marat szembesítése az örültek házában.” (THURZÓ)

Máshol Peter Weiss részletesebben is kifejti, hogy mit is jelent számára Sade és Marat szembesítése: „Számomra természetesen az egész darab nagyon személyes ügy. Egyrészt én vagyok az, aki szerint a társadalmon reménytelen valamit is változtatni. Ez Sade állás-pontja, aki a darabban az egész játékot inspirálja. Ő azt mondja: »Én a művészetemmel foglalkozom. Igyekszem a tőlem telhető legjobbat csinálni, s nem törődöm azzal, mi van körülöttem.« Aztán itt van a másik álláspont: emberi közösségben élünk; és meg aka-runk változtatni valamit, saját életünket, esetleg a másokét is. Ez a szocialisták és Marat álláspontja. És ez a két merőben ellentétes nézet mindig összetalálkozik. S valamilyen megoldást akar találni.” Ezzel a kettősséggel kapcsolatban Weiss azt hangsúlyozza, hogy állást kell foglalnia, amit azonban „örültségnek” tart. „Ez olyan iszonyatosan nehéz. És ez az ambivalencia a két ellentétes állásponttal: az egyik oldalon az extrém individualiz-mus, a másik oldalon a társadalom átalakítása. Ebben élünk, ebben a világban, s részt kell vennünk benne.” (WEISS 1966)

5. *Hárman mennek, beszélgetnek* címmel jelent meg (Gáli József fordításában) az azonos című, *Mai német kisregényeket* tartalmazó antológiában. (Európa Könyvkiadó, Budapest, 1966) A többi Weiss-regény nem jelent meg magyarul.

A külső elemzések is Sade és Marat ellentétét hangsúlyozzák. „Peter Weiss »történelmi« drámájában a létértelmezés két szélsőséges álláspontját szembesíti. Világméretű harc folyik a charentoni ideggyógyintézet műkedvelő színpadán, két világnézet mérkőzik egymással.” Sade és Marat „hatalmas dialógusa, párharca, a forradalom és az individualizmus szembesítése a dráma tulajdonképpeni témája”. Peter Weiss „drámája a legégetőbb ideológiai kérdéseket magas hőfokon és differenciáltan boncolja, s közben elsiratja a forradalmat, a francia forradalom nagy lehetőségeit, amelyben talán már ő maga sem hisz, de méltányos akar vele lenni. Ideológiai dráma ez, ugyanakkor az ideológiai dráma persziflázsa. Mert ugyan mi mást jelentene a rikító keret, minthogy a megcsúfolt forradalomról, az elsikkasztott-eszmékről a konformista hazug világban csak örültek szónokolhatnak így, ilyen hévvel és hittel.” (ALBERT)

„Remek előadás volt” – utalt vissza Peter Weiss Kurt Swinarski nyugat-berlini rendezésére. „De [ez] Sade márki drámája [volt], erotikus dráma. Aztán Rostockban játszották, az NDK-ban. Remek előadás volt, de csak a forradalom drámája. És akkor kezdtem el gondolkodni. Kinek a drámája vajon? Ha két okos, kitűnő rendező mást közölhet, akkor valami hibának kell lennie. Ezt úgy fogalmaznám meg: az álláspontom nem határozott. Így született meg az újabb, a végső változat.” (THURZÓ)

„Ahány helyen előadják, annyiféle módon magyarázzák” Peter Weiss művét – állítja egy korabeli cikk. „Nyugat-Németországban de Sade gondolatai diadalmaskodtak, Rostockban úgy játszották, akár egy Brecht-művet, az angol Peter Brook a kegyetlenség felé élezte a darabot, Ingmar Bergman a dráma patológiáját bontotta ki.” (LELKES) Mind ez már a Marton Endre rendezte magyarországi bemutató kapcsán hangzik el, amely egyértelműen Marat javára dönti el a de Sade-dal folytatott vitát. Azt ábrázolja, hogy „a szélsőséges individualizmuson” győzedelmeskedik „a forradalmi akarát”. „A marat-i gondolatokat az öntudatukat veszített elmegyógyintézeti lakók is, egykori emlékenyomok alapján, magukévá teszik. De Sade azért rendezte az előadást, hogy saját igazát, saját életfilozófiáját bebizonyítsa. A betegek az ő akarától függetlenül láznak fel. Sade bukása ez” – nyilatkozta a budapesti bemutatót rendező Marton Endre.

„Az egész játék egyetlen tömegjelenet”

1965 júniusában, a Nemzeti Színház évadzáró társulati ülésén hangzott el, hogy a következő évadban a *Marat halála* bemutatójára készülnek. A próbák 1965 decemberében kezdődtek meg, a bemutatót 1966. február 4-én tartották.

Az erről szóló beszámolókból egyértelműen az derül ki, hogy Marton Endre rendezése sok mindent átvett Brook előadásának külső formáiból, de annak tartalmát teljesen megváltoztatta. A Nemzeti előadásában is hangsúlyos, hogy bolondokházában játszódik a történet, sőt ennek érzékelhető jelei meg is lephették a nézőket. Ez derül ki egy korabeli beszámolóból: „Székhez szögező hatása van ennek a színpadnak, már az első pillanatokban is, amikor a ruhatárból érkező nézők kényelmesen elfoglalják helyeiket a még világos nézőtérén, a nyitott színpad már él, az ápoltak tesznek-vesznek Charentonban. Ez a remekelő rendezői ötlet mégis megdőbbsent, torkunkra forrasztja a szót, amellyel szomszédunkat kérdeznénk: »Hogy vagy?« – »Köszönöm, jól.« Charentonba léptetek be, hallgassatok – mondja a rendező, dugjátok el gyorsan pereceiteket és obligát sémáitokat, az előadás máris

kezdődik, s a charentoni ápoltak már akkor súrolták a fürdőterem kövezetét, amikor ti kezdet csókoltatok hölgyeiteknek, tolongás közben, a ruhatárban.” (DEMETER)

„Az életből az előadásba lassú, észrevehetetlen az átmenet” – mondja a rendező a kezdőképéről. És „a nagyszerűen mozgatott szereplőkkel (koreográfus: Szigeti Károly)” (DEMETER) Marton a továbbiakban is megmutatja az ápoltaknak a főszereplőktől független életét. Több mint ötven szereplő mozog a Nemzeti színpadán, szinte „az egész játék egyetlen tömegjelenet” (MÁRTRAI-BETEGH), „a színpadi mozgás óraműre emlékeztető pontossággal” működik. (SZOMBATHELYI) „Tökéletes összjáratot állít elő a rendezés, megteremtve a dráma félelmetes és groteszk atmoszféráját” (MÁRTRAI-BETEGH) – lelkesednek a bemutatóról szóló beszámolók.

„Marton Endre rendezése főleg a tömegjelenetekben hoz újat a Nemzeti Színház stílusában” – állítja az egyik korabeli kritika. És e mellé a komplex hatásokra való törekvést helyezi, ami szintén szokatlannak számított akkoriban. „Egy zenével, dallal, tánccal, pantomimmal vegyített színházformáról van szó, és a rendezés ennek a modern összművészetnek valamennyi kívánalmát kielégíti.” (MOLNÁR G.) Ehhez kapcsolódóan az egyik írás az előadás összetevőit, különböző rétegeit is bemutatja: „Itt a három főszereplő – de Sade, Marat, Corday – akcióit a háttérben és az emeleten az ápolók és az ápoltak, a páholyban a hatalom, oldalt a Kikiáltó és mozgásban a négy Énekes illusztrálja. A commedia dell’artét, a vásári rögtönzéseket éppúgy el kell játszani, mint a színházat a színházban, a valót az örületben. Pantomim, ének, epizódok és intermezzók, látomások és asszociációk – s közben filozófia, hipotézis és cselekmény.” (DEMETER)

Az előadás alkotóelemeiről – a próbamódszeréről beszélve – maga a rendező is beszámol: „A rendelkező próba után három részre osztottam az együttest. A szólisták – ha szabad így neveznem a főszereplőket – fenn próbáltak a házi színpadon, az énekesek a zeneszobában, csupán a kórus – a charentoni elmegyógyintézet lakói – kapott helyet a nagyszínpadon. Velük próbáltam a legtöbbet. Ők adják azt a légkört, amelyben de Sade és Marat vitatkozhat.” (LELKES)

„Éles vita a forradalomról”

Nemcsak a rendező nyilatkozatából, hanem a Nemzeti bemutatójáról szóló beszámolókból is az derül ki, hogy Marton Endre a látványos tömegmozgatások ellenére is a főszereplők vitájára koncentrált. Sőt a meglepő hatású kezdőkép legfőbb funkcióját is ebben látja. A lassú átmenet, hogy a nézőtér még világos, amikor a színpadon már élni kezdenek a charentoni bolondház lakói, azt érzékelteti, hogy „egy folytonos előadás részesei vagyunk”, és hogy „ez a nagy vita – Marat és de Sade vitája – évszázados küzdelem, ami a mai napig tart az emberek között”. (LELKES)

„Peter Weiss tragikomédiája két ellentétes tézis összecsapása” (MOLNÁR G.), „egy szakadatlan, éles vita a forradalomról” – erősíti meg a rendezői felfogást a korabeli kritikák. Ebben a vitában „Marat a meggyőződéses és következetes forradalmár nézeteit fejti ki, de Sade pedig a szélsőséges egyéniség kultúrában gyökerező kételkedését a forradalmi megoldás eredményességét, és főleg pedig a diktatúra szükségszerűségét és indokoltságát illetően”. (TAXNER) Egy másik szerint de Sade és Marat vitájának – és Peter Weiss drámájának – alapkérdései ezek: „individualizmus vagy kollektívizmus?

Demokrácia vagy diktatúra? A személyiség feltétlen szabadsága vagy forradalmi erőszak?” (MOLNÁR G.)

„Az első változatban [Peter Brook előadásában] még a Marat–Sade vita eldöntetlen marad, s a nézőre vár, hogy az érvek-ellenérvek összecsapásából milyen következtetést von le.” (MIHÁLYI 1966) Ezzel szemben Marton Endre nemcsak hangsúlyosabbá teszi, hanem el is dönti a két főszereplő polémiáját. Vagy ahogy a korabeli kritikus fogalmaz: rendezői beállítási „helyesen értelmezik a Sade–Marat vitát, pontosabban az író alapeszméjét: hiszen Peter–Weiss, bár erőteljesen hangot ad a polgári értelmiségi szkepszisnek, fenntartásoknak, a forradalom mellett, a félelmetes, de szükségszerű forradalom mellett foglal állást”. (MOLNÁR G.) „Azt a kurta percnyi cselekményt, hogy Corday megöli Marat-t, az írói gondolatok nyomán történelmi párharccá s a forradalom jelképévé magasztja” a rendezés – erősíti meg az értelmezést egy másik beszámoló. (DEMETER)

„A szocializmus ügye mellett”

Más elemzések szerint ez nemcsak rendezői, hanem írói döntés eredménye is. „Peter Weiss az önágyával folytatott vitában a Sade énjével szemben a Marat énjének adott igazat, s ennek megfelelően most már a marat-i igazság szemszögéből kiigazította a drámáját.” „A modern német drámák[at megjelentető antológia, ami a Nemzeti bemutatójával egyidőben jelent meg] még az első változatot közli, a Nemzeti Színházban viszont a későbbi, a rostocki színház (NDK) számára átdolgozott változatot láthattuk.” Weiss „világnézeti fejlődése is megkövetelte az átdolgozást. A *Marat/Sade* írásakor még el nem kötelezett írónak vallotta magát”, de később „Sartre-hoz hasonlóan belátta az el nem kötelezett magatartás tartalmatlanságát, felismerte, hogy az igazi szabadság az emberiség, a szocializmus ügye melletti elkötelezettségben rejlik. S ha öt darabjának logikája a szocializmus ügye mellé vonzotta, úgy érezhette, ez darabjának igazi konklúziója; ennek értelmében kell átalakítania színművét, úgyhogy az első változat nyitva hagyott kérdéseire egyértelmű, a forradalom eszméjét, gyakorlatát igenlő választ ad. Peter Weiss az eredeti szövegen alig változtatott, mindössze egyetlen új – az eljátszott történelmi drámát kommentáló – jelenetet iktatott az utolsó előtti és az utolsó kép közé.” (MIHÁLYI 1966)

Az író változtatásait egy másik elemzés részletesebben is bemutatja: Weiss „a 33. jelenetbe beiktatott egy, a lejátszott drámát mintegy magyarázó részt. Coulmier-nak, az elmeorvos-intézet igazgatójának felszólítására a főszereplők, sorrendben de Sade, Corday, Roux és Marat megismétlik főbb téziseiket, és harcuk eredményeit összegzik. Sade megtagadja Marat útját, hitet tesz individualista életszemlélete mellett; elismeri vereségét, de tanításai továbbélését jósolja. Corday arról szónokol, hogy véres tettét, a »zsarnok« elpusztítását kész lenne bármikor megismételni. Roux az úgynevezett »tisztá polgári eszméket képviselő«, de a »kizsákmányolókkal egy tából cseresznyéző«, a tömegeket félrevezető Corday-ban jelöli meg minden forradalom ellenségét. Marat szavaiból a forradalom apoteózisa, a forradalmi harc melletti hitvallás hangzik el: küzdeni kell mindaddig, »míg majdan csak olyan emberek akadnak, akik közös pásztoraik közös javaknak«. Az eredeti változat egy kaotikus színpadképpel zárul, az újabb a népet ébresztő, felvilágosító monológjával.” (RIGÓ)

6 Ezt egy másik írás némileg másképp látja: „A londoni előadás egyértelműen azt hangsúlyozta, hogy az írók de Sade véleménye képviseli”. (TAXNER)

A Nemzeti bemutatója tehát Marat nézetei mellett fölvonultatta „Jacques Roux-t is, – aki Londonban erősen a háttérben maradt –, Roux-t a Marat-nál is következetesebb forradalmárt, a »veszettek« egyik érdekes figuráját. Segítségére volt a rendezőnek az író is, aki a budapesti bemutatóra némileg átdolgozta a művét.” „Az azért mégiscsak furcsa, hogy valamely irodalmi művet világnézetileg két tökéletesen ellentétes módon lehessen értelmezni” – teszi még hozzá a kritikus. (TAXNER) Más is úgy látja, hogy „szerencsésebb”, „ha egy ilyen szemléletű, világnézeti változás egy újabb műben fogalmazódik meg.” Mert „bizony Weiss drámája megsínylette az utólagos módosítgatásokat”. „Az eredeti darab gondolati párbajait felforrósító érzelmi fűtöttség vesztett erejéből, intenzitásából, és belopakodott az új változatba az eredetitől idegen gondolati didaktizmus. A Sade és Marat hatalmas gondolati váltásait visszafojtott érzelmekkel kísért olvasó a módosított mű végén megdöbbenve és kissé értetlenül olvassa a négy főszereplő vallomását. Hát ilyen egyszerű korunk alapkérdéseinek megválaszolása? S ha kaján is kissé, megkérdendő: biztos benne a szerző, hogy művének 32 jelenetéből gondolatilag és érzelmileg ez a 33. következik?” (RIGÓ)

Az új változatban, illetve Marton Endre rendezésében némileg módosulnak a főszereplők is. „Ez a Marat figura már végképp nem forradalmi eszméket szavaló, olykor örülten keringő bolond, hanem tudatos forradalmár. Kissé üresen konganak de Sade szenvedélyes szavai is, amelyek az individuális polgár félelmét tükrözik a demokratikus és általában mindenféle forradalomtól.” (RIGÓ) „A rendezés eredménye, hogy Sade játékvezetői szerepe letompul, inkább szemlélője, mint irányítója a játéknak.” (MIHÁLYI)

„A forradalom ügyének támasza”

De az új rendezői felfogásban megváltozik a kórus szerepe is. „Az írónak, rendezőnek mindössze néhány hangsúlyt kellett odébb helyeznie, egy-két színpadi utasítást megváltoztatnia ahhoz, hogy a nép is egyértelműbb, tisztultabb megvilágításba kerüljön. Az új variánsban a nép már nem ide-oda ingadozó, örülten rángatózó tömeg, hanem a forradalom ügyének lelkes és töretlen támasza.” (MIHÁLYI 1966) Ugyanis „Marton Endre, a Nemzeti rendezője abból indult ki, hogy az elmeorvos-intézet lakói, akik de Sade marquisnak a nagy francia forradalom eseményeiből Marat-val folytatott vitájának szemléltetésére kiválasztott jeleneteket előadják, maguk is rabok, akik minden képbe beleszínezik szabadságvágyukat. (TAXNER) Mert itt „a forradalom áldozatai emlékeznek vissza – ki-ki a maga módján – a forradalom igazságára”. „Az előadás tökéletesen megvalósított második részében a nép ... olyan haraggal és szenvedéllyel, annyi feltartóztathatatlan indulattal zengi a forradalmi kórusokat, hogy ezek a rendezői beállítások helyesen értelmezik a de Sade–Marat vitát.” (MOLNÁR G.)

„Weiss népszemléletét is alaposan »módosította« ez a rendezői felfogás. Amíg Weiss a rostocki változatban tovább mélyíti a tragikus konfliktust a tudatos, a nép érdekében cselekvő forradalmi vezető és az őt nem értő, nem követő tömegek között, és csak a távoli jövőben jósolja meg egymásra találásukat, addig Marton koncepciója ellenkezőleg, közelebb hoz egymáshoz vezetőt és népet, s a színpadon futkározó, köröző bolondok helyett egy forradalmi tömeget jelképező közösség jelenik meg.” (RIGÓ)

Az egyik elemzés azonban mély ellentmondást fedez fel a „kórus” szerepének módosításában: a „nagy hatású” kezdőkép és a tömeg későbbi kezelése között. „A nézőtérén még

tart a közönség elhelyezkedése, amikor fölmege a függöny, és az elmegegyintézet betegeknek életét látjuk. Hangsúlyozom: betegeket látunk, akiknek kóros állapotát nagyszerűen érzékeltetik a szereplők; miután azonban némi borzongással beleképzeljük magunkat ebbe a környezetbe, hirtelen azt kell feltételeznünk, hogy ezek a betegek voltaképp egészségesek, akikről az elmegegyintézetbe zárással akartak a hatalom urai megszabadulni, és akiknek szabadságvágya teljesen indokolt. Ez utóbbi elképzelést sugallják Varga Mátyás zárt, súlyos, át- és kitörhetetlennek tetsző díszletei, a brutális ápolók és főleg az elemi erővel kitörő szabadságjelenetek.” (TAXNER)

Más kritikák is beszámolnak a „szabadságjelenetekről”, anélkül, hogy ellentmondásokat érzékelnének. „Sade darabbeli darabja, színházbéli színháza lázítás a császárságivá szilárdult társadalmi rend, a forradalmi események vámszedői ellen. Vád a megcsúfolt forradalomért. Örültek emelnek itt vádat az örültek ellen. Azok ellen a józanok ellen, akik egy győztes forradalom eredményeit a zsebükbe rakták, s akik az igazi forradalmárokat hideg vízzel vagy rácsos cellákkal igyekeznek kijózanítani.” (MOLNÁR G.) „Ez a nép felismerte, hogy a kormányra került új hatalmasok, a direktórium urai, a Napóleonok becsapták, elárulták az ügyét, de bízik Marat-ban, a nép barátjában, tőle várja sorsa jobbra fordulását.” (MIHÁLYI 1966) Az intézeti ápoltak „lázzadó kitöréseiket, Marat elleni kiáltásait is Marat-nak háttal, kissé a gyógyintézet igazgatója (a császári hatalom képviselője) felé fordulva teszik meg, érzékeltetve ezzel, hogy a rácsok és a kegyetlenség ellen, nem pedig a forradalom eszméje ellen lázonganak.” (MOLNÁR G.)

Brook és Marton Endre

„Az első [Peter Brook rendezte] változat azzal ér véget, hogy az örültek házát, Napóleonot, a birodalmat, a forradalmat és a »bujálkodalmat« éljenző ápoltak elsöprik az őket feltartóztatni akaró Roux-t, a forradalom Marat-nál is következetesebb hívét. A felvonulás őrvölgő táncca fajul, Sade diadalmas kacagása közben a kétségbeesett Coulmier parancsára ezt az őrvölgést verik le. Az új variánsban a nép felvonulása a forradalom apoteózisába torkollik, Roux-val az élükön levetik a fejükről az intézeti sapkát, nem örültek többé, hanem fellázadt rabok, akik a szabadságukat követelik. Az ápolók Coulmier parancsára ugyan leverik a felkelést, a David heroikus festményét⁷ idéző színpadkép jelzi azonban, hogy az embereket meg lehet ölni, de a forradalom eszméjét nem lehet legyőzni. Marat szoborszerű merevséggel ül a fürdőkádjában, amely szinte fokozatosan alakul át már-már a nagy ember szobrának kőtalpazatává.” (MIHÁLYI 1966)

„Hadd emeljem ki az előadás zárópillanatát; anélkül hogy megváltoztatta volna az írói gondolat lényegét, a rendező izgalmasan eredeti hangsúlyt adott az egész műnek. A fellázadó ápoltakat elragadja a forradalom emléke. Az örök halomba ütik őket. Az igazgató, a szerzői utasítás szerint, leparancsolja a függönyt; Marat már halott, de Sade a széken áll és diadalmasan kacag. A Nemzeti Színház színpadán de Sade a székbe roskad, összeomolva. Az intézet igazgatója a leütemezett emberkupa fölött az ordítja, hogy eresszék le a függönyt.

7 Jacques-Louis David (1748–1825) francia festő 1793-ban készítette a *Marat halála* című képét, amelyen Marat látható a meggyilkolása után a fürdőkádban félrebillent fejjel, kezében még az utolsó kézirat.

A Kikiáltó halkán, nagyon szomorúan, szinte suttogja, ám ordító visszhangként: »Függönyt«. Ezzel a nagyszerű fináléval a rendező nemcsak de Sade tragikumát villantja fel, hanem költői tömörséggel úgy fogalmazza meg újra az egész játékot, hogy megint gondolkodásra készítse a nézőt.” (DEMETER)

Mindez azonban nem segíti az előadásról való utólagos gondolkodást. Az egyáltalán nem derül ki a korabeli írásokból, hogy „a forradalom apoteózisa” mit is jelent pontosan az előadásban. Az ideológiai hangütésű cikkekben akkoriban megjelenő, a hivatalosság által képviselt forradalmi (marxista) világnézetre kell gondolni? Vagy esetleg ennek valami konkrét, személyes tartalma is megjelent az előadásban? (Esetleg utalt valami ’56 élményére is?) A forradalmiság hivatalos értelmezését támasztja alá az egyik elemzésben olvasható megjegyzés: „Marton Endre igazán megtett mindent, hogy a darabot világnézetileg tisztázza, és közel hozza a marxista történelemszemlélethez.” (Bár ezzel kapcsolatos kétélyeit is kifejezi az elemző: „elvonatkoztatva a történelmi ismereteinktől, Sade-nak a drámában elhangzó nézetei következetesebbek, logikusabbak, meggyőzőbbek, mint Marat-nak a mai marxista filozófia szintjéhez mérten elavult, számos vonatkozásban téves nézetei.” – TAXNER)

A Nemzeti 1966-os bemutatójáról szóló beszámoló – ha konkrét utalások egyáltalán felbukkannak bennük – a látottak alapján koncentrációs táborokra asszociálnak. Az ápoltak „a külső rendet iszonyatosan rájuk nehezedőnek, lágerinek érzik”. Az intézet „csukaszürke egyenruhájú ápolói (akik hatalmas husángokkal úgy ütik le ápoltaikat, mint egykori lágerőrök) vagy a tarkóra kényszerített kezű betegek sorakozója, békaguggolással regulázott látványa egy Appellplatz szadista sorakozóját” idézi fel. (MOLNÁR G.) „Aligha téveszthet meg valakit a felziháló vallomás: a koncentrációs táborok gázkamráit álcázó fürdőterem halálba induló árnyait látjuk, nem csak a charentoni ápoltakat.” (DEMETER)

Maga Marton Endre is Weiss következő, az Auschwitz élményt feldolgozó művéből értelmezte a darabot: „A *Marat* befejezése logikusan vezet a vizsgálatához. Weiss a *Marat*-ban még saját perét élte, küzdötte végig, amelyben egyszerre volt védő is, vádlott is. A vizsgálatban, amely törvényszerű folytatása a *Marat*-nak, már megtalálta az egyértelmű döntés másíthatatlan erkölcsi alapjait.” (LELKES)

„A kegyetlenség színházából a brechti politikai színházba léptünk át” – írta az egyik elemzés Brook és Marton Endre közelítését összehasonlítva. „A szakrális színház paródiájának helyét a történelmi parabola foglalja el, a groteszk, parodisztikus elemek háttérbe szorulnak, a kegyetlenség színházának excentricitásai, amelyeket a hazai közönség amúgy is nehezen viselt volna el, kiiktatódnak az előadásból. A játék előterébe a didaktikus, intellektuális viták kerülnek. Kevésbé szenvedélyes, józanabb, elsősorban az észre apelláló előadást látunk.” (MIHÁLYI 1966)

„A pátoz és a dikció ereje helyett”

„Marton Endre rendezése minden dicséretet megérdemel. Az előadás az ide színházi évad nagy eseménye” – jelenti ki ugyanakkor az imént idézett elemzés. (MIHÁLYI 1966) „Peter Weiss színművének előadása hosszú évek óta a legizgalmasabb színházi élményem a Nemzeti Színházban. Ezt az előadást a magyar színjátszás legnagyobb pillanatai közé sorolhatjuk” – csatlakozik a véleményéhez egy másik kritikus. (DEMETER)

Az általános elismerésbe alig vegyül némi disszonáns hang: „Az előadás kétségtelenül a Nemzeti Színház korszerűsége törekvéséről tanúskodik, egyben azonban arról is, hogy a jelenlegi együttes ennek elemi követelményeit sem tudja megvalósítani. Mindenekelőtt idegesen lassú az előadás üteme. Nem a jelenetek folyamatosságával van a baj, hanem az egyes színészek végtelenül nehézkes mozgásával és vontatott beszédstílusával.” (TAXNER) Ezzel szemben egy másik írás Márton Endre rendezésében éppen „az árnyalatokat elnyomó, állandó fortissimót” kifogásolja. (TÜKÖR)

Többnyire azonban elragadottságukat fejezik ki a kritikusok. „A rendkívül érdekes és összetett színpadi rendszer fogaskerekei – a színészek – játékritikusa úgy egységes, játéktípusa úgy egyöntetű, hogy mindegyik a maga karaktere, történelmi és elmekórtani karakterére forog”. „Kálmán György alakításában Marat úgy paranoiás, hogy a történelmi alak teljes gondolatrendszere érvényre jut benne, lefékezetten hatalmas lendülettel.” (MÁTRAI-BETEGH) Ez utóbbi megjegyzés arra utal, hogy Marat „az előadás során végig egy kád-ban ül. Hangjával, felsőtestének korlátozott mozgásával mégis képes volt Marat forradalmi igéinek jó értelemben vett pátozát teljes értékűen közvetíteni.” (SZOMBATHELYI)

„Kálmán György gesztusok és mozgások nélkül, kemény önfegyellemmel, visszafogott arcjáték segítségével, de főképp a költői dikció erejével vívja és dönti el a küzdelmet.” (DERSI) Más viszont pátoz és a dikció ereje helyett „halk és póztalan” beszédéről ír. (MOLNÁR G.) Az ellentmondást egy másik kritikus paradoxonokkal próbálja feloldani: „póztalan, az üres heroizmust és a száraz doktrinerséget egyaránt száműző” színészi játékról ír, így Kálmán György Marat-ja mozdulatlansága ellenére is „csupa viharos mozgás, telített szenvedély”. (DEMETER). „Kerülve a teátrálisabb – de könnyebb – hangsúlyokat, politikai szenvedéllyel alakítja Marat-t” – teszi hozzá egy újabb kritikus. Kálmán György „szerepének minden egyes mondatát érti”, „nemesen egyszerű szerepformálásával éri el a legerősebb hatást”. (MOLNÁR G.) Más viszont úgy látja, hogy „Kálmán György nem mindig tudja hitelesíteni hősét, noha az egyik legjobb és legfelkészültebb színésze az együttesnek”. (TAXNER)

Az egyik imént idézett kritikus Sade alakítóját (és a két főszereplő ellentétét) is paradoxonokkal jellemzi: Sinkovits Imre „izgatott, vibráló mozgással remekül rajzolja meg Sade reménytelenül megújuló kísérletét, s egyben emberi tragikumát – a mozdulatlanságban örökmozgó Marat-val szemben ő az örökös mozgásban is megfennmaradt mozdulatlanság.” (DEMETER) Más szerint is „roppant lenyűgözően” játszott Sinkovits Sade-ot. „Időnként kimért magatartásának álarca mögül perzselően sütt az egyéniség megszállottjának tébolya.” (SZOMBATHELYI) Más is efféle kettőséget lát az alakításban: Sinkovits „előkelő székszísszel, hűvös temperamentummal” játssza Sade-ot, „amelyből mégis süt az izgalom, a rejtett, beteg izzás, a túlhevített individuum.” (MÁTRAI-BETEGH) Más szerint Sinkovits Sade-jában „intellektuális erő, tépelődve emésztő szenvedélyek dúlnak, ha ez a romantikus ige egyáltalán helyénvaló ennél a nagyszerű alakításnál”. (MOLNÁR G.)

Többen kiemelik Sade „önkéntes ostoroztatásának pillanatait”, amely „a teljes színészi átélés diadala”. (SZOMBATHELYI) „Sinkovits a korbácsolási jelenetben talán a legjobbat nyújtja eddigi pályáján” – állítja egy másik kritika, csak hogy az „átélés” helyett összetettebb kategóriákat próbál keresni a leírásához. „Két rossz véglet, a naturalista túljátszás és a rideg jelzésekre szorítókozó illusztrálás között azt a szerepformálási technikát viszi sikerre, amely a néző érzéseit és gondolatait egymásba fűzi.” (DERSI)

„Pompásan illeszkedett a két főszereplőhöz Váradi Hédi Corday Saroltája. Álomkóros imbolygása, csetlő-botló bizonytalansága mögött végig érződött egy önmagában kis lélek mindenre elszántsága, hogy a történelemben szerepet kapjon.” (SZOMBATHELYI) Váradi Hédi „pompás és színes tanulmányt mutat be egy depressziós betegről, akibe minden színrelépésekor úgy kell életet verni, s aki csak lassan tüzesedik át a magára vállalt szereptől”. (MOLNÁR G.) „Váradi Hédi Charlotte Corday-jában az álomkór és depresszió is átüt a szenvedély, a tette kész romantikus bátorság, az a póz és buzgalom, ahogy egy jeltelen lány a történelem szeme előtt egyszerre viselkedni kezd.” (MÁTRAI-BETEGH)

„A Kikiáltót Rajz János egy ligeti ripacs és egy rezignált keserű bölcs tulajdonságaiból szövi meg olyan tarkabarkára, mint a bohócruhája.” (MÁTRAI-BETEGH) „Az intézet igazgatóját Gáti József alakítja; nemcsak a felügyeleti hatalmat képviselő közbekiáltásaival, hanem néma reagálásaival is szuggesztíven játssza el a despotizmus pöffeszkedő szimbólumát. Az énekesek: remek kvartett s mind egyéniség – Gelley Kornél, Horváth József, Agárdy Gábor és Zolnay Zsuzsa egy-egy pompásan megmunkált figurával tűnt ki.” (DEMETER)

„Hans-Martin Majewski muzsikája tökéletesen szól, és a kóruszámok tisztán érthetőek, ami nemcsak azért szokatlan, mert ilyen esetben máskor elsikkad a szöveg érthetősége... Görgey Gábor lendületes hevű és játékos fordítása pedig a világos és nagy erejű előadás egyik fő értéke.” (MOLNÁR G.)

„A Nemzeti Színház önmaga fölé emelkedett a vállalt, nagy feladat szárnyain.” (ANTAL) A *Marat/Sade* éveken át a társulat egyik legsikeresebb előadása volt (PÁLYI), „mint egy száz estén” ment „nagy sikerrel”. (FENCsik) „Színház ez, színház a javából! Valóban egy új stílus kezdete, amely halványabban folytatódott, s eléggé végyes eredménnyel” – írta hat évvel később, a Nemzeti 1972-es felújítása kapcsán az egyik kritika. (CSAPÓ)

„A forradalmár kérelhetetlen következetessége”

Közben a debreceni Csokonai Színház stúdiója, a Kis Színház is műsorra tűzte 1971-ben Peter Weiss darabját. „Az elmeegógyintézet színjátszói eredetileg a színpadon ülő vendégeknek adják elő Marat történetét: Giricz [Mátyás, az előadás rendezője] a két közönséget összevonja, s a néző, amikor belép a színházba, »egyenest a charentoni elmeegógyintézetbe érkezik«. Ezt tanúsítja nemcsak a felirat, hanem a lépcsőkanyarban, a fehér rács mögül integető bolondok, Gyarmathy Ágnes nagyszerű fehér játéktánc és fehér ruhái is. Az előadás kezdetén a »bolondok« felfutnak a terem közepén lévő, ugyancsak fehér dobogóra, s megkezdik produkciójuk »főpróbáját«, melybe minduntalan belesülnek. Az ügyetlenkedés mögött azonban iszonyú drámai küzdelem folyik: de Sade márki forradalmat gúnyoló betanítása és a Marat-t játszó paranoiás beteg Marat-val azonosuló szuggesztivitása között. E dráma tetőpontján Marat meggyilkolása – paradox módon – a forradalom győzelmét jelenti, a Giricz-féle rendezésben még egyértelműbben és határozottabban, mint Weissnél.” (PÁLYI)

Tehát a debreceni előadás hasonlóképp értelmezi Peter Weiss-darabját, mint Márton Endre rendezése. „Giricz rendezésében a lehető legegyszerűbben kristályosodik ki a forradalmár magatartás vállalása. Marat alakjában mellékessé válik, hogy egy paranoiás

örült játssza, és elsődlegessé a forradalmár racionális, kérlelhetetlen következetessége válik. Sade-dal folytatott vitájából vitathatatlan győztesként kerül ki. Az előadás végén még hallottaiból is feltámad, hogy anyagi erővé vált eszméivel vezesse elnyomói ellen az elnyomott tömeget.” (KOLTAI)

Giricz Mátyás 1974-ben Szegeden is megrendezte a *Marat/Sade*-ot. Ez az előadás a debrecenihez hasonlóan szintén a bolondokházában játszódik (NIKOLÉNYI), „a charentoni színielőadás közönségének” helyét a szegedi előadásban is „a valóságos közönség vette át” (MÁRAI), és itt is minden fehér, akárcsak Debrecenben.

Peter Weiss további pályája

A két rendező két (újra)rendezésén túl Ács János 1981-es színreviteléig nem voltak további bemutatói Peter Weiss darabjának. De a *Marat halála* hazai sikere a szerző más darabjainak is utat nyitott itthon.

A *Marat/Sade* világsikere kíváncsiságot keltett egyéb művei iránt is. Még be sem mutatták itthon a darabot, amikor már arról jelentek meg hírek, hogy Dante születésének 700. évfordulójára Peter Weiss az *Isteni színjáték* modern változatának megírására készül. Weiss arról is beszélt, hogy „a háromrészesnek szánt mű *Pokol* részében azt fogja bemutatni, hogy a gonoszok, ahelyett, hogy a büntetésüket szenvednék, ahelyett háborítatlanul élvezik bűneik gyümölcsét; a Paradicsom rész elnyomott szenvedői (így a koncentrációs táborok áldozatai) a túlvilágon is csak szenvednek, mert a boldogságot az ember csupán a földön vívhatja ki; a középső, Purgatórium rész pedig a jelenkor legáltalánosabb emberi magatartását: a kétséget fejezi ki, a kiutat, megoldást nem lelő modern ember vergődését.” (SZÁNTÓ)

A *Pokol* helyett írta meg Weiss *A vizsgálat* című darabját Berd Naumann *Az Auschwitz-per* című könyvéből.⁸ Az oratorikus művet „Dante *Poklának* formája ihlette” – mondta a mű magyar színpadra állítója, Major Tamás.⁹ „Ez is tizenegy énekből áll, 3-3 tétellel. S annyiban is követi Dante *Poklát*, hogy a szörnyűségek, az abszolút borzalom apokaliptikus rettenetét lefesti.” (SZALKAI) „A per anyagához a szerző nem tett hozzá semmit, csupán sűrített, és elhagyott belőle annyit, hogy a szöveg dísztelenül rideg vesszorokká tömörüljön, valaminő sajátos hatású drámai balladává.” (BEVEZETŐ)

Hasonlóképp dokumentumanyagra támaszkodik Peter Weiss következő darabja, a *Vitairat Vietnamból*,¹⁰ amelyhez az anyagot úgy gyűjtötte a szerző, hogy „Észak- és Dél-Vietnamot járta az amerikaiak rémtettei felett ítélkező nemzetközi becsületbíróság egyik tagjaként”. (SZALKAI) A mű szándékait az eredeti címe fejezi ki a legpontosabban: *Vitairat Vietnamból, a hosszan tartó felszabadító háború előtörténetéről és alakulásáról, mint az elnyomottak az elnyomók ellen folytatott szükségszerű fegyveres harcának példázatáról, valamint az Amerikai Egyesült Államok kísérletéről, hogy a forradalom alapjait megsemmisítse*. A darab

nem került magyar színpadra, de rádiójáték készült belőle 1968-ban, amely – egy korabeli újságcikk szerint – „igencsak próbára teszi a hallgatót”, mert Weiss műve „túlságosan didaktikusan, úgyszólván teljesen drámaiatlanul” szól a hosszú címében megfogalmazott problémákról. (BT)

A Vietnamból szóló *Vitairattal* egy kötetben jelent meg *A luzitán madárijesztő*,¹¹ amelyet hasonló témaválasztás jellemez, és sok szempontból *A vizsgálatra* is emlékeztet. A darab képletes pert visz színre „egy dél-afrikai portugál gyarmat, Angola színesbőrű lakosságának nyomoráról. A módszer jellemzője a szigorú tárgyilagosság, a dokumentumok mindennél meggyőzőbb ereje, és az elnyomottak tényszerű vádjaival és a gyarmatosítók érveivel együtt hat. Egyetlen hosszú, megszakítatlan költeménysorozat az egész, és benne a jelenetek egy háborzongató ballada epizódjai.” (GÁBOR)

„Az Auschwitz-oratórium, az Angoláról írt ének» és a Vietnam-vita után” két régebbi egyfelvonásos is színre került Peter Weissnek: 1967-ben Bécsben *A torony*, 1968-ban Hannoverben a *Hogyan szabadították meg Mockinpott urat a bajaitól*. Mindkettő a *Marat/Sade* előtt íródott. (EMBER 1969) Az utóbbi *Mockinpott úr kínjai és meggyógytatása* címen magyarul is megjelent,¹² és a hazai színpadokon is nagy „karriert” futott be: 1970 márciusában bemutatta az Irodalmi Színpad (Kerényi Imre rendezésében), híres amatőr előadások születtek belőle (például a mágocsi színjátszók 1971-es produkciója Bagossy László rendezésében), a Malgot István vezette Orfeo bábcsoport pedig elkészítette a (szavak nélküli) bábszínházi változatát.¹³

„Négy politikai dokumentum-tandráma után” egy 18-19. század fordulóján élt költőről, Hölderlinről írt darabot Peter Weiss, aki szerint ez is „politikai darab, akárcsak a többi, de a politikum itt nem olyan egyértelműen, nem annyira plakátstílusban jelenik meg”. A *Hölderlin a szerzője* szerint „a politikai valóságot egy egyén problematikájával” elegyíti. Azt a kérdést vizsgálja, hogy „milyen viszonyt alakít ki a bekövetkező társadalmi változásokkal egy olyan ember, akit erős, aktív szálak fűznek korához. Hogyan tud megbirkózni a problémákkal, megoldja-e őket, vagy összeroppan a súlyuk alatt?” Weiss még azt is hozzáteszi, hogy „Hölderlin sokrétegu karaktere magába foglalja a Marat-darab problematikájának egy részét. A Sade és Marat, a költői látnok és a cselekvő politikus” pólusai „itt egy személyn belül ismerhetők fel”. (WEISS 1971)

„Ez a dokumentumdrama a nagy költő életének mintegy fél évszázadát követi végig a tübingeni diákévektől a halála esztendeig. A lázadás eszméjétől fűtött Hölderlin mintegy Napként a középpontban áll – s körülötte bolygók alakjában váltják egymást Hegel, Schelling, Fichte, Goethe, Schiller és a színdarab végén a fiatal Marx is megjelenik a színen. Életdokumentumokból kihámozott valóság és szuverén jogú drámai fikció ötvöződik a dialógusokban, s mindez a szerző modern történelem- és Hölderlin-értelmezésének szolgálatában. Peter Weiss merészen állítja szembe hőseit, s a személyközi konfliktusok

8. Beszámoló Mulka és társai vádlottaknak a frankfurti esküdtszék előtt lefolyt bűnügyéről. Kosuth Könyvkiadó, Budapest, 1966. 461 o.

9. A vizsgálatot 1967. január 27-én mutatta be a Nemzeti Színház Vas István fordításában.

10. Peter Weiss: *Vitairat Vietnamból* (Görgey Gábor fordítása). *A luzitán madárijesztő* (Garái Gábor fordítása). Európa Könyvkiadó, Budapest 1966. 318 o.

11. *Ének a luzitán szörnyről* címmel emlegetik a darabot a külföldi bemutatókról szóló tudósítások. Itthon a Nemzeti Színház mutatta be a Katona József Színházban 1970. szeptember 25-én. *A luzitán szörny* című előadást Major Tamás rendezte.

12. Görgey Gábor fordítása. *Nagyvilág* 1970. 5. sz. 714–742.

13. Ld. részletesebben: SÁNDOR L. István: *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*. Selinunte Kiadó, Budapest, 2020.

során a német szellemiség nagyjait rendre elmarasztalja a kompromisszumra hajló élet vállalása miatt” – írja egy korabeli értékelés. (R. J.)

A *Hölderlint* szintén a Nemzeti Színház tűzte műsorára 1974-ben. Ács János 1981-es *Marat/Sade* rendezéséig ez volt az utolsó itthoni Peter Weiss-bemutató. További művei is elkerülték a hazai színpadokat. „A 70-es években – úgy érezzük – olykor ismét a kiábrándultság és a szorongás vett erőt az írón. Az ekkor keletkezett *Trockij a száműzetésben* és részben a Hölderlin-dráma is erre vall” – írta az egyik, Peter Weiss 1982-es halála kapcsán megjelent nekrológ. (KÖRÖSPATAKI) A *Trockijról* szóló darab „az 1970-es düsseldorfi premier után heves vitákat kavart, és a »Moszkvához hű« kommunista pártok tiltakoztak *Trockij* alakjának idealizálása ellen”. (HÍREK) Pedig a trockizmussal megvádolt szerző „igazi célja az volt ezzel a drámával, hogy Lenin környezetének valóságos viszonyai közé ágyazottan mutassa be” a címszereplőt, így emelve ki nagyságát, és érthetővé tegye: „Amíg *Trockij* Sztálin által kitalált mumusa fennmarad, ki lehet tért a sztálinizmus végleges kritikája elől.” (VÖRÖS)

„Az utolsó évek írásait alig ismerjük” – írta az imént idézett nekrológ. Egy másik szerint „élete utolsó évtizedében hatalmas esszéregényen, *Die Ästhetik der Widerstanson* (Az ellenállás esztétikája) dolgozott, amelyben eszmélkedése éveivel vetett számot, a fasiszta elnyomás korával, s a szerveződő és szép ellenállás emberi lehetőségével 1940 tavaszáig. Utolsó, harmadik kötete már csak az író halála után láthat napvilágot.” (KARDOS)

FORRÁSOK:

- ALBERT Gábor: Német krónika 1945–1964. A nyugatnémet dráma útjai. *Valóság* 1965. 8. sz. 61–68.
- ALMÁSI Miklós: Sade márki és szerencsétlen öröksége I. *Magyar Filozófiai Szemle* 1971. 5–6. sz. 637–660.
- ANTAL Gábor: Marat és de Sade a színpadon és a történelemben. *Élet és Tudomány* 1966. április 8. 627–631.
- BARABÁS Tamás: Marat-botrány Angliában. *Népszava* 1966. március 20. 6.
- [BEVEZETŐ] Peter Weiss: A vizsgálat. Jelenetek a drámából. Eörsi István fordítása. *Nagyvilág* 1966. 1. sz. 64–112.
- BOGÁCSI Erzsébet: *Rivaldazárlat*. Dovin, Budapest, 1991. 68–84.
- (BT.): Weiss: Vitairat Vietnámról. *Tükör* 1968. december 24. 30.
- CSAPÓ György: Marat és II. Lajos. Színházi jegyzet. *Ország-Világ* 1972. október 18. 22.
- DEMETER Imre: Marat és de Sade. A Nemzeti Színház premierjéről írja... *Film Színház Muzsika* 1966. február 11. 4–6.
- DERSI Tamás: Marat győzelme. Peter Weiss művének bemutatója a Nemzeti Színházban. *Hétféi Hírek* 1966. február 7. 7.
- EMBER Mária (1965a): Peter Weiss avagy A kocsis árnyékától a Marat haláláig. *Nagyvilág* 1965. 1. sz. 108–110.
- EMBER Mária (1965b): Történelmi lecke. Peter Weiss Marat-drámája. *Film Színház Muzsika* 1965. február 12. 22.

EMBER Mária (1969): A biztosítás. Peter Weiss korai, ismeretlen színműve. *Színház* 1969. 1. sz. 42–43.

EÖRSI László: Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.

FENCsik Flóra: Még mindig szép. *Esti Hírlap* 1972. november 3. 2.

G. P.: Marat és de Sade vitája máig tart az emberek között. [Beszélgetés Marton Endrével] *Film Színház Muzsika* 1966. december 23. 9.

HALÁPY Lili: Még egyszer az angol színházról. *Magyar Nemzet* 1964. szeptember 12. 14.

HÍREK a világból. *Nagyvilág* 1990. 9. sz. 1422.

K. T.: Egy év a nagyvilágban. A Színháztudományi Intézet összefoglalója. *Magyar Ifjúság* 1965. január 2.

KARINTHY Ferenc: Főszerep a fürdőkádban. *Film Színház Muzsika* 1966. január 1. 29.

KARDOS Péter: Peter Weiss 1916–1982. *Kritika* 1982. 7. sz. 11.

KOLTAI Tamás: Marat üldöztetése és feltámadása. Peter Weiss drámája a debreceni Kis Színpadon. *Népszabadság* 1971. május 28. 7.

KÖRÖSPATAKI Kiss Sándor: A hit és a kétség partjai közt. Új Tükör 1982. május 23. 42.

KÖVES Judit: Szokatlan színház. *Magyarország* 1966. november 6. 20.

LELKES Éva: Sok dimenziós színpad [Beszélgetés Marton Endrével a rendezéséről] *Film Színház Muzsika* 1966. február 25. 12–13.

LUFT, F.: Egy német pszichodráma és John Osborne új darabja. *Valóság* 1964. 12. sz. 126. (Eredeti megjelenés: *Die Welt* 1964. szeptember 17.)

NIKOLÉNYI István: Shakespeare, Weiss, Bulgakov. Prózabemutatók a Szegedi Színházban. *Tiszatáj* 1974. 2. sz. 92–93.

MÁRAI Botond: A Kikiáltó: Király Levente. *Színház* 1974. 11. sz. 19–20.

MÁTRAI-BETEGH Béla: Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása ahogy a charentoni elmeegógyintézet lakói előadják de Sade úr betanításában. Peter Weiss drámája a Nemzeti Színházban. *Magyar Nemzet* 1966. február 6. 9.

MIHÁLYI Gábor (1966): A kegyetlenség színházától a politikai színházig. Peter Weiss Marat-drámája a Nemzeti Színházban. *Nagyvilág* 1966. 4. sz. 614–617.

MIHÁLYI Gábor (1968): Évadvégi gondolatok. *Nagyvilág* 1968. 9. sz. 1423–1427.

MIHÁLYI Gábor (1972): A „kegyetlen színház” védelmében. *Nagyvilág* 1972. 11. sz. 1740–1744.

MOLNÁR G. Péter: Marat – Sade. Jegyzetek Peter Weiss drámájának nemzeti színházi bemutatójáról. *Népszabadság* 1966. február 20. 7.

PÁLYI András: A Marat/Sade színeváltozása. A debreceni Kis Színpad bemutatója. *Magyar Hírlap* 1971. május 19. 6.

PATKÓ Imre: Színházi esték Londonban. *Népszabadság* 1964. december 16. 8.

R. J.: Peter Weiss: Hölderlin. *Korunk* 1972. 12. sz. 1820.

RIGÓ László: A Marat-dráma értelme és változatai. *Kritika* 1966. 5. sz. 29–33.

SZALKAI Sándor: A tárgyaláson mindenki fekete szemüveget viselt. Négy nappal a vizsgálat premierje előtt. [Beszélgetés Major Tamással] *Esti Hírlap* 1967. január 23. 2.

SZÁNTÓ Judit: Peter Weiss poklai. *Magyarország* 1967. december 17. 27.

SZOMBATHELYI Ervin: Marat halála. Peter Weiss drámája a Nemzeti Színházban. *Népszava* 1966. február 11. 2.

TAXNER Ernő: Színházi levél Budapestről. *Jelenkor* 1966. 4. sz. 339–343.

THURZÓ Gábor: Színházi esték Stockholmban. *Film Színház Muzsika* 1966. július 15. [TÜKÖR című lap kulturális ajánlója] *Tükör* 1966. február 15. 18.

VÖRÖS T. Károly: Peter Weiss. *Mozgó Világ* 1987. 5. sz. 33–34.

[WEISS 1966] Peter Weiss nyilatkozata és levele két drámájának alapeszméjéről. [Eredetileg az Encore című angol színházi folyóiratban megjelent cikkek] Honti Katalin fordítása. *Film Színház Muzsika* 1966. január 14. 6–7.

[WEISS 1971] Interjú Peter Weiss-szel *Valóság* 1971. 11. sz. 126–127. (Eredeti megjelenés: *Der Spiegel* 1971. szeptember 13.)

EGY ELŐADÁS VILÁGA

1981. december 4-én mutatta be a kaposvári színház Peter Weiss darabját, a *Marat/Sade*-ot. Ács János rendezése teljesen másképp közelít a darabhoz, mint Peter Brook előadása és az addigi magyar bemutatók. Olyan sokféle színpadi eszközt használ, ami addig szokatlan volt a magyar kőszínházakban. Az előadás fokozatosan vezeti be a nézőket az általa használt színházi nyelvbe, az előadás művészi szemléletmódjába, színpadi gondolkodásába.

„Tizennyolc évvel a megírása és tizenhat évvel a magyarországi bemutatója után a kaposvári Csiky Gergely Színház műsorra tűzte Peter Weiss röviden *Marat/Sade*-nak nevezett drámáját. A mű a 60-as évek nagy színházi szenzációja volt. Leghíresebb előadása Peter Brook nevéhez fűződik” – emlékeztet Ács János rendezésének kontextusára a kaposvári bemutató egyik kritikája. „A dráma felújítása több szempontból kíváncsiságot ébreszt. A szöveg ismét vizsgáljuk – legalábbis a magyar színházi közönség előtt –, most azt kérdezzük: csupán történelmi jelentőségű drámai emlék lesz-e a *Marat/Sade*, vagy pedig olyan eleven alkotás, mely velünk jön az évek, sőt évtizedek során.” (SZEKRÉNYESY)

Ez a szempont más recenziókban is hangsúlyos. „Tizennyolc esztendő a történelemben nem nagy idő. A dráma történetében sem mérhető a klasszikusok időtállóságának mércéjével” – kezdődik egy másik írás. (RÓNA) „Am korunk történelmi-politikai változásai, megfontolásai, hatásai között egy, az idősíkokat váltogató, nyíltan politikai indíttatású dráma életképességét már hitelesítheti vagy cáfolhatja két évtized. Ennyi idő elegendő ahhoz, hogy kiderüljön, rendelkezik-e a mű a pillanatokon túlmutató többszólamúsággal. Van-e olyan eszmei töltése, amely lehetőséget ad arra, hogy idővel új gondolatokat érelve színház vagy rendező számára fontos és elfogadható gondolat kifejezésére vállalkozzon általa.” Mindezt azért mondja el a kritikus, hogy határozottan kijelenthesse: a kaposvári Csiky Gergely Színházban Peter Weiss „drámájának olyan változatát láthattuk, amely gyökeresen fordította ki a mű minden eddigi felfogását”. (RÓNA) Egy másik elemzés ugyanígy vélekedik: „Ács János rendezői olvasatában” az a legszembeötlőbb, hogy „alapvetően mást lát meg a *Marat/Sade*-ban, mint amit általában tudtunk a darabról”. (PÁLYI) Mások nem fogalmaznak ennyire radikálisan, de hasonló eredményre jutnak: „A rendező Ács János egészségesen szakad el a darab legmeghatározóbb interpretációjától, a Brook-féle *Marat/Sade*-tól. Nem a nagy mester megtagadásáról van persze szó, hanem egy másfajta megközelítésről” – írja a korábban idézett kritika (SZEKRÉNYESY).

Más a kaposvári bemutatót a Nemzeti Színház magyarországi ősbemutatójához méri, hisz sokan emlékeztek még Marton Endre 1966-os rendezésére. „A nevezetes előadás nyomán úgy maradt emlékezetünkben e mű, mint egy sajátos, kissé szabálytalan történelmi dráma”, de aki Ács János rendezésében a kaposvári Csiky Gergely Színházban látja a darabot, „annak nincs kétsége már afelől, hogy Peter Weiss voltaképp egyszálú, egyszenvedélyű társadalmi drámát írt”. (BOGÁCSI) A kritikák szerint „a kaposvári előadás újfent bebizonyítja: Weiss műve valóban nem egynyári drámai növény. A szöveg lehetőségei mélyebbek az egyszerű történelmi-politikai szemináriumnál.” (SZEKRÉNYESY) (Ez utóbbi megjegyzés nyilván Marton Endre nemzeti színházi rendezésére utal, amelynek megítélése sokat változott a változó időkben.)

Egy másik elemzés így értékeli Ács János rendezését: „A mostani kaposvári bemutató nem egyszerűen kiemelkedő produkció, bár úgy tűnik, az idei évad eddigi legjelentősebb bemutatója, de több is ennél; ama tanulságok által több, amelyek e színház öntörvényű esztétikájából, e sok tekintetben újszerű (vagy inkább: újszerűen szintetizáló) színház-esztétika színpadi működéséből és az ettől elválaszthatatlan színpad-nézőtér viszonyból következnek.” (PÁLYI)

Bevezetés az előadás világába

Próbáljuk hát felderíteni e színház öntörvényű esztétikáját, újszerű színpadi működését! (Majd azt a kérdést is feltenni, hogy mi mindent szintetizál ez a produkció.)¹

Nyitott színpadon kezdődik Ács János *Marat/Sade*-rendezése (akárcsak a Nemzeti Színház bemutatója tizenöt évvel korábban). Még beszélget a közönség, amikor hátul megnyit valaki egy csapot, és zubogva ömleni kezd egy vödörbe a víz. Aztán a szürke hentesköténybe öltözött marcona férfi (Krum Ádám) előrehozza a vízzel telt vödört a színpad előterébe. Lerakja középre, felvesz mellőle egy másikat, és kibattyog az üres vödörrel a színpadról. A másik oldalról egy bordó kezeslábasba öltözött fiú hoz be egy padot, átmegy vele a színpadon, és lerakja a másik oldalon; rendezkedik a pad körül, majd ráül és vár. Aztán egy fekete zakós, nyitott fehér ingű nyurga férfi érkezik (Karácsony Tamás), egy széket hoz, könnyed mozdulattal lerakja előre, de nem ül rá, inkább ringatózik felette, majd továbblép, és az oldalt álló, fából ácsolt emelvényt vizsgálgatja. Hátul egy fehér ruhás nő (Kari Györgyi/Vizsnyiczay Erzsébet) nyit meg egy (másik) csapot, iszik a vízből, majd elindul előre, közben törölgeti a száját, kissé zaklatottan, mintha nem csak a vizet kellene letörölnie róla. Majd összerezzen egy ajtó döndülésre: egyszerre többen is érkeznek, kezd megtelni a színpad. Különféle alakok nézelődnek, keresik a helyüket, rendezgetik az öltözetüket. (Közben az első pillanatokban látott marcona ember újból átmegy a színpadon egy vödörrel.)

Bár a színen megjelenő szereplők sokféle ruhát hordanak, az rögtön kiderül, hogy nem történelmi öltözékekről vagy bolondjelmezekről van szó (amelybe Brook rendezésének és

¹ Az elemzés alapvetően a kaposvári *Marat/Sade*-ről készült videófelvételen alapul. A Magyar Színházi Intézet megbízásából készítette a Coopinvest Video Stúdió 1985. december 22-én. A felvétel rendezője: Török Ilona. Megtálálható az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet videótárában.



A Kikidító bemutatja a szereplőket – középen Máté Gábor

az eddigi magyar bemutatóknak a szereplői is öltöztek – még ha ezek más-más jellegűek is voltak). Ács rendezésének újítása, hogy a kaposvári színpadon hétköznapi viseleteket látnunk (amibe persze az is belefér, hogy néhányan különc módjára öltözködnek). A Szakács Györgyi tervezte jelmezek az előadás jelenkorához állnak közel. (Egy korabeli elemzés ezt írta róluk: valójában nem nevezhető jelmezeknek, inkább valamiféle dokumentumnak: úgyszólván minden ruhadarab az utcáról vagy a kórházból került a színpadra.”² – PÁLYI) Ezt a kortárs hangulatot erősíti, hogy a háttérben szól egy táskarádió. Néha torz a vétel, de mégis kihallani időnként a *Szózat* mondatait.

Miközben zajlik még a készülődés, középre lép egy zöldes köntöst és egy barna konfekcióöltönyt viselő figura. Az utóbbi kezében elegáns teáscsésze, az előbbiében vizespohár. Néha kortyolgatnak, miközben beszélgetnek, és fél szemmel figyelik a többiek készülődését. Hátul egy drapp ballonkabátot viselő fiú kikapcsolja a táskarádiót, amit az egyik társa tart a kezében. Az így születő váratlan csend a jel arra, hogy kezdődhet a játék.

Ekkor lép a színpad előterébe a barna öltönyös, csíkos nyakkendősférfi (Csernák Árpád), és papírról olvasni kezdi beköszöntő beszédét: „Mint a charentoni elmeegógyintézet igazgatója / üdvözlöm önöket ez itt betegeink fürdőszalonja”. Peter Weiss pontosan leírja ezt a helyszínt, de a kaposvári előadásban szó sincs arról, hogy „a falakat körülbelül háromméteres magasságig fehér csempe borítja”. Itt hátul és oldalt a nyitott színpadra szerelt fapalánkok határolják a teret, alul pedig (a régi fürdőkből ismerős) farácszatok fedik a színpadot. A Szegő György tervezte díszletben leginkább ez utal a darabbeli helyszínre, az intézet fürdőjére. No meg néhány, az üres színpadon álló szétszórott berendezési tárgy. Ezek hangsúlyos pontokat teremtenek majd a játékban. Ilyen a jobb oldalon, kissé hátul elhelyezett pléhkád, illetve ellenpontjaként a másik oldalon, kissé előre álló egyszerű

² „Bár ez a dokumentum jellegű tervezői munka igen karakteres: a figurák jelentős mértékben abból élnek, amit magukon hordanak” – teszi még hozzá PÁLYI András.

szék. Ezek szintén az előadás jelenkorát idézik. (Marton Endre rendezésében Sade hatalmas faszéke trónszék benyomását keltette, Marat állandó tartózkodási helye pedig egy hasonlóképp robusztus, fából ácsolt, különleges kád volt.)

A díszletek és a jelmezek összehatására a nézők egyszerre érezhetik magukat (az imént megnevezett) charentoni elmeógyógyintézetben, illetve saját koruk színházában. Pontosabban azt gondolhatja, hogy ez az elmeógyógyintézet nem a 19. század elején, hanem itt és most működik. „Vagyis nekünk, akik a nézőtéren ülünk, elkerülhetetlenül közösséget kell vállalnunk a színpadon meglevenedő világgal” – fogalmaz egy korabeli elemzés. Bár azt is hozzáteszi, hogy „a szöveg, ami elhangzik, nem vonatkoztatható egy az egyben a mi valóságunkra. Megnő tehát a szöveg »hátszágának« jelentősége, fontossá válik minden mondat, minden replika tónusa, a hanglejtés, a szavak asszociációs köre” (PÁLYI), vagy ahogyan ma mondanánk a Kádár-kori színházról: az áthallások jelentősége.

Ács János rendezésének kezdete ebbe a múltat és jelent összekapcsoló színházi jelrendszerbe vezeti be a nézőket. Ezért módosítja a darab indítását is. Peter Weiss művének első, néma jelenete a *Felvonulás* címet viseli. Ebben – a szerző leírása szerint – miközben „a harang szól”, a szereplők „menet[e] ünnepélyesen az előtérbe vonul”. A darabbeli gyors váltás helyett az előadásban fokozatosan telik meg különféle kortárs figurákkal a színpad. Ez a lassú átmenet nem szünteti meg a nézőkben a jelen(ben való)lét érzetét.

Az idősíkok megteremtése

Az intézet igazgatója, Coulmier bevezető beszédében nemcsak a helyszínt, hanem a szituációt is megnevezi: „Az itt időző de Sade urat illeti a hála / hogy betegeknek épülésére és szórakoztatására / e drámát kieszelte és betanította”. (Vele beszélgetett az igazgató, miközben készülődtek a többiek.) Azt is elárulja Coulmier, hogy „ez most a bemutató előtti próba”, sőt még az előadás témáját is megnevezi: „darabunk tulajdonképpen tárgya Jean Paul Marat utolsó órája”.

Az igazgató után a drapp ballonkabátos fiú (Máté Gábor) veszi át a szót, aki korábban a rádió kikapcsolásával jelt adott a kezdésre. Később is ő lesz a játék irányítója. A Kikiáltó előbb bemutatja a szereplőket, majd a charentoni főpróba idejét is meghatározza: „Önök ma láthatják ezernyolcszáznyolc július tizenharmadikán / hogy tizenöt éve mint borult örök éji árny / amarra ott a kádban” – és a Marat-t játszó szereplőre mutat. Ezzel két idősíkot határoz meg: 1808-at, az előadás időpontját és 1793-at, a megjelenített történet, azaz Marat megölésének idejét. Ehhez kettőhöz azonban egy harmadik idősíkot is hozzárendel a Kikiáltó azzal, hogy beszéde közben többször is a színházi közönséget (a kaposvári előadás nézőit) szólítja meg: „tisztelt közönség, különböző osztályok keveréke” – tekint le a nézőtérre –, „mint itt az előadás színpadi népe” – néz ismét a játszókra. Ezzel a gesztussal mintegy közös időbe és térbe vonja őket: az előadás színházi közönsége az 1808-as főpróba nézőjévé is válik, ugyanakkor a színpadon játszó (az elmeógyógyintézet színjátszó) az 1980-as évek közönségének kortársaivá lesznek.

Ezzel Ács valójában kiiktat egy újabb áttételt, amely „az eredeti Weiss-féle koncepcióban” érzékelhető volt. Ott „az elveszett forradalom történetét ... egy mai szintársulat tagjai adják elő, akik úgy tesznek, mintha a charentoni ápoltak lennének”. (PÁLYI) A kaposvári előadásban nem tesznek úgy, itt az első pillanatokban egy előadásra készülő

szintársulatot látunk (talán a kaposvárit, de mindenképpen egy kortárs együttest – anélkül, hogy erre különösebb hangsúly esne). Csak az áttétel tűnik el, és ezzel közvetlenebbé, személyesebbé válhat a játék. Pályi állításával ellentétben ez nem megszünteti „a harmadik síkot”, hanem éppen hogy megerősíti. De ezt ő is így gondolja, hisz elemzésének későbbi részében ezt írja: „a rendezőt mindenekelőtt a hic et nunc izgatja: a mi mai valóságunk. S ezen a min most értsük azt a társulatot, amely színre lép, és azt a közönséget, amely a nézőtéren helyet foglal. Az izgatja, ami itt és most, estéről estére vagy délutánról délutánra az előadás időtartama alatt a színházban megtörténik. Ami valóban megtörténik. Mert a titok, ami megfejtésre vár, nem egyéb: mi az, ami ebben az előadásban a színészekben végbemegy – és mi az, ami ezáltal a nézői tudatban lezajlik.”

Ács János rendezése tehát határozott átjárót nyit a darab jelene (s annak két idősíkjára: az 1808-as előadás és az 1793-as történet), illetve a színházi előadás jelene között. Így amikor a szereplők a szöveg szerint saját korukat emlegetik, ezt a nézők a saját jelenükre érthetik. Persze önmagában ez nem volt újdonság Ács János rendezésében. Célzaiban ez a harmadik időréteg Peter Weiss darabjában is jelen van, és ott elsősorban a 60-as évek Nyugat-Európájának társadalmi problémáira utal – fogalmazta meg a harmadik (jelenbeli) idősíki szerepét a *Népszabadság* korabeli kritikusa. Szerepet kapott ez a Nemzeti Színház 1966-os bemutatóján is, amely „magyarrá értelmezte a drámát”, „lefosztotta róla mindazt, ami egy borús homlokú nyugati polgárt aggasztott”. „Marton [Endre] a mi közönségünk kérdéseire keresi a választ Peter Weiss groteszkjével” – idézett egy 60-as évekbeli recenziót Ács rendezésének kritikusa. (ZAPPE) Majd a kaposvári előadásra térve az utóbbi állítást megerősíti, az előbbi pedig cáfolja. Azt állítja, hogy Ács János mostani rendezése is „a mi közönségünk kérdéseire keresi a választ”, de „semmit sem fosztott le abból, ami »egy borús homlokú nyugati polgárt aggaszt«, legfeljebb a nyugati polgárt. Helyén egy borús homlokú mai magyar értelmiségit látunk, aki a forradalom után tudja magát, s úgy érzi, a napóleoni kor demagóg önelégültsége veszi körül, ugyanaz a légkör, ami a darabban Coulmier-nak, a charentoni elmeógyógyintézet igazgatójának személtéből árad.” (ZAPPE)

A kaposvári előadás más kritikusi is úgy látják, hogy Ács János rendezésének középpontjában ez a „forradalom utáni” jelen áll. „Ács maga is joggal szélesíti, aktualizálja – Weisset is meghaladva – a darabot, mintegy magyar *Marat*-vá változtatva”. (T. A.), „Ács János rendezése [Marat] történetét a konszolidáció szürke, megnyugtató, szenvtelen, megbékélő szomorúságába helyezte”. (RÓNA) „A Marat-dráma így sajátos fénytörésben jelenik meg, sokkal intenzívebben és egyértelműen vonatkozik az előadás korára...; olyannyira, hogy bizonyos pontokon ... a játék kilép a dráma a drámában kereteiből, és közvetlenül a szereplők jelenével... konfrontálódik.” (KOLTAI)³

Ács János rendezésének középpontjában tehát a „konszolidáció szürke, szenvtelen” világa áll. Ez a darab történeti idősíkjára szerint Napóleon korára, az előadás jelen ideje szerint

3 Koltai Tamás azonban nem fogalmaz ilyen egyértelműen, mert az előadás korához zárójelben beszúrja az 1808-at, a szereplők jeleneként pedig két gondolatjel között a „napóleoni császárságot” konkretizálja. Gondolhatnánk, hogy erre a Kádár-kori cenzúra miatt van szükség – a figyelem eltereléséért. De Koltai az újvidéki *Híd* című folyóiratban megjelent évad-összefoglalójában szó szerint megismétli ezeket a részleteket (a közbevetések is), pedig a sokkal szabadabb jugoszláviai sajtóviszonyok miatt erre már nem lett volna szükség, az (ön)cenzúra mégis működött. KOLTAI Tamás: Új formák, új tartalmak. *Híd* 1982. 10. sz.

a Kádár-korra vonatkoztatható. Az is fontos, hogy az előadásban az a rend, amit az igazgató képvisel, már némileg komikusnak hat. Ezt apró, de határozott rendezői ötletek jelzik. Itt (már) meg lehet zavarni az igazgató beszédét, például a táskarádió visszakapcsolásával. Sőt hangosan ki is lehet röhögni Coulmier-t (legalábbis annak, aki nyíltan vállalja a devianciáját). Úgy tűnik, hogy felbomlóban van a hatalom tekintélye, sőt ez több szempontból már neveltségessé is vált. (Az igazgató például beszéd közben véletlenül felrúgja a középre állított vizesvödört, megriad hangtól, kilép a tócsából, idegesen tisztogatja a nadrágját, majd zavartan próbálja ott folytatni a bevezetőt, ahol abbahagyta.)

Internáltak között

Miután az igazgató a feleségével (Szegő Zsuzsa) és a lányával (Lukács Csilla) helyet foglal a színpad bal oldalán felállított emelvényen, a Kikiáltó veszi át a szót. Mindvégig ő irányítja majd a játékot, mintegy helyettesíti (a cím és a bevezető szerint) a darabot író és „betanító” Sade-ot (Jordán Tamás). Bemutatja a szereplőket, majd amikor sorra kerülnek, előhívja őket, sűg is nekik (vagy kiigazítja őket), ha szükséges. Sade helyett ő kel vitára (vagy tér ki a vita elől), amikor Coulmier kifogásokkal él a játékkal szemben. Ez Peter Weiss darabjában is így van, az előadott történelmi játék szempontjából Sade – ahogy később ideologikusan is megfogalmazza – a szemlélődő szerepébe helyezkedik, főleg azért, hogy a Marat-val való vitájában minél határozottabban képviselhesse a saját gondolatait. Ezért adja át a játékmesteri szerepet a Kikiáltónak. „Valahol ő az egész [Peter Weiss-i dráma] szerkezet működésének biztosítója, ő segíti elő, hogy a részek egésszé váljanak.” (MÁRAI)

Ács a Kikiáltó figuráját is határozottan áértelmezi. „Nem visel bohócsipkát flitterekkel és csengőkkel, nincs pántlikás botja s harlekin kabátja, ami az eredeti [Peter Weiss által írt] instrukció szerint megilletné” (PÁLYI), és ami alapján Brook és az eddigi magyar bemutatók rendezői is öltöztették a szereplőt. Ezzel szemben Ács hangsúlyozottan kortárs figurát állít elé: drapp ballonkabátja alatt farmernadrág, de a kabát alól felül néha kivillan csíkos pizsamája is: ő is „kórházi ápol”, a színpadon megjelenő közösség tagja, közülük csak a játékban betöltött szerepe miatt válik ki. Nemcsak az előadást irányítja, hanem az intézetigazgatóval is tartja a kapcsolatot, sőt „tolmácsol színpadi és nézőtér között is. Ács rendezésében ez a szerepe is felerősödik, s ezzel még hangsúlyosabbá válik a jelenkori előadás nézőinek szemszöge.

A játék kezdetén, amikor a Kikiáltó bemutatja a szereplőket, feltűnő, hogy Weiss szövegéből többnyire elhagyja azokat a mondatokat, amelyek a betegségekre utalnak. És nem is úgy viselkednek a szereplők, mintha elmebeteg lennének. Felerősödnek viszont azok a megjegyzések, amelyek a büntetésekről szólnak. Így inkább internáltak táborának tűnik a helyszín, mint bolondokházának. Több korabeli kritikus a díszletről is erre asszociál.⁴ Már Marton Endre rendezésében is felerősödött az a szempont, hogy az elmeegógyintézet börtönként is szolgált, de a Nemzeti előadása a betegség külső jezeit hangsúlyosan ábrázolta, így a helyszín is megmaradt az elmeegógyintézetnek. Ács szereplőinél nincs szó semmiféle betegségekről. És amikor kivételként a kádban ülő Marat alakítójáról (Lukács

4 „A szín, e kátrányos lécekből összetákolt fürdőterem ... az 1949-től működő internálótáborok egyik főbarakkja” – írja például LESKÓ László.



Csernák Árpád (Coulmier), Jordán Tamás (Sade), Szegő Zsuzsa (Madame Coulmier) és Lukács Csilla (Coulmier lánya)

Andor) azt mondja a Kikiáltó, hogy ő olyan beteg, akire jól hat a vízterápia, a háttérben az igazgatóné hangosan felröhög. Ő nyilván tudja erről is az igazságot.

Tehát a Kikiáltó alapvetően internáltaként mutatja be a szereplőket. „Radikális eszméiert internáltak intézetünkbe / azt a szerzetest a háttérben” – mondja például az egyikről. „Nagy a bűne / Szerep szerint ő Jacques Roux igaz forradalmár Marat-fiú”. Majd még azt is hozzáteszi: „a cenzúra sajnos gyanúperrel élt és megnyirbálta jól a szövegét / mert hangnemét tekintve a mai rend őrei szerint túl messzire ment”. (Ezt hallva elégedetlenül dobbant a lábával az emelvényen az igazgató, így jelzi, hogy nem kíváncsiak az efféle megjegyzések.)

A négy énekest: Kukurikút (Göz István), Popót (Czakó Klára/Tóth Eleonóra), Kokót (Gyuricza István) és Rozit (Csákányi Eszter), „az egykori loryót” is így mutatja be a Kikiáltó: „itt fogták őket is gyógykúra végett / Országutak és lebuajok színfala számukra immár elveszett / e kiváló művészek most csak itt zengenek”. Sőt a Kikiáltó a darabot író (zöldes pongyolát viselő) de Sade-ról is ezt tartja fontosnak elmondani (vagy a darabot író Sade magáról): „Nézzük most e kissé sápadt urat / kire a rossz hír csillaga vet sugarat / sok meghurcoltatás és vizsgálat után / ide került intézetünkbe öt év után / ... félreismert és elégetett műveket írt remekbe / és ezek miatt internáltak évtizedekre”.

Ekkor ismét elégedetlenül pattan fel az igazgató, de a Kikiáltó emelt hangon rögtön nyugtatni próbálja: „végére jár a kurta introdukción / és már kezdődik is a produkció”.

Nézőpontok, erőterek

A Kikiáltó nem mutat be külön-külön mindenkit, aki a színpadon van, holott a legtöbben belépnek a történelmi játék egy-egy szerepébe, ugyanakkor a népet, a tömeget is játsszák, a jelenbeli történetben pedig az internáltak csoportját képviselik. Sokszor egymásba is tűnik ez a két „szerep” – ez is fontos Ács János rendezésének hatásmechanizmusában.

A játék a *Marat felmagasztalása* című résszel indul. Ebben a tömegnek meghatározó szerepe van, és az derül ki belőle, hogy a szereplők így együttesen, népként határozottan plebejus nézőpontot képviselnek. A francia forradalom kezdetét (első három évét) felidézve egyértelműen a csalódottság hangján szólnak meg: „A jogok között az egyetlen jogunk az éhenvesztés” – kiabálják. „Egyetlen munkánk a lebzselés”. „Testvériségben a tetvekkel vagyunk”. „Az egyenlőségben felfordulhatunk”. Marat-nak pedig ezt éneklik: „Marat mit ér a sok tűz és láng / Marat most kell kell egy új változás / Nézz ránk Marat nézd a sok rongyost / Kezdjük a forradalmat most”! És amikor a jelenet spontán tüntetéssé változik, akkor nemcsak a „tizenöt év” előtti (a francia forradalom kezdeti) jelszavakat kiabálják („Ki az úr a vásárcsarnokokban? Ki tartja zárva a magtárakat? Ki telepedett a birtokokba, amelyet köztünk kellett volna szétosztani?”), hanem olyanokat is, amelyek a jelen helyzetükre vonatkoznak: „Ki tart itt minket? Milyen jogon? Nem vagyunk betegek, minek hoztak ide? Hadd éljünk szabadon!” Ilyen mondatok Weiss szövegében is elhangoznak, de Ács rendezése ezt felerősíti azzal, hogy a tömeg vádlón Coulmier felé mutat velük. (A szoborra merevedett Marat-t viszik a vállukon az emelvény elé, s a forradalmár kinyújtott keze az igazgatót célozza.)

Coulmier fel is pattan, és figyelmezteti Sade-ot a következményekre. „Úgy látom halatni kell a józan ész szavát” – kezdi, majd egyértelműbben fogalmaz: „Csillapítsa őket arra kérem Önt” – mondja Sade-nak az elégedetlenkedőkről. De nem fenyegetőzik, hanem a belátásra apellál: „Végül is más időket élünk mint akkoriban / és inkább arra kell törekednünk / hogy a rég legyőzött zűrzavart / egy kissé tisztább fénybe állítsuk”.

És ezzel a „konszolidáció” nézőpontját, megközelítésmódját kínálja közös alapnak: a(z) egykori konfliktusok kiélezése helyett a hibák múltba helyezését. Hiszen „más időket élünk” már, legyőztük a „zűrzavart”, a jelen „tisztább fényben” ragyog. A Kikiáltó látszólag elfogadja ezt a jelent jobb színben feltüntető (ha úgy tetszik: felmentő) nézőpontot. Később képviselni is fogja, de mindig letagadhatatlan ironia vegyül a szavaiba, amikor így beszél. (Ehhez hozzájárul a rímes szövege is, ami eleve idézőjelbe teszi a beszédét.)

A szereplők bemutatásával az előadás megteremti azt az erőteret, amelynek közegében zajlik a játék. A jelenkori hatalom Coulmier személyében van jelen. Konfekcióöltönye, némileg zavart, következtelen viselkedése inkább alkalmazottra, hivatalnokra utal, legfeljebb a hatalom helyi képviselőjére, de semmiképpen nem ennek egyértelmű birtokosára. Pontosán ismeri a szabályokat, tudja a határokat, ezeket folyamatosan képviseli is. Rendszeresen figyelmezteti a játszókat, amikor határokat fessegetnek, tabukat vesznek célba. Sőt ezt többször is ordibálva teszi, ez nemcsak hatalomtechnikai megoldás (a tekintély kikövetelése, a tisztelet ébrentartása), hanem néha valóban a belső indulat szól belőle. (Miközben összességében Coulmier-t köznapi alaknak látjuk, aki inkább mosolyt fakaszt, s nem tekintélyt kelt, utóbbi csak a pozíciója követeli ki, s nem a személyisége.)

A hatalom „képviselőjével” szemben azonban nem Sade áll (hiába őt szólítja meg többször az igazgató), hanem a Kikiáltó, aki ebből a szempontból Sade helyettese lesz. Ő az, aki rendszeresen vitába száll az igazgatóval, néha enged neki (a „történet” előrehaladásával egyre többet), de a hangjából, gesztusaiból ekkor is kiérződik a mély ironia. Egy értelmi-ségi figurát testesít meg, akiben egyszerre él az érzelmi azonosulás és a gondolati reflexió igénye. A ballonkabát alól időnként kivillanó pizsama felső fegyencruhára emlékeztet. Tehát ő is egyértelműen az internáltak közé tartozik. (Talán maga is „ellenzéki gondolkodó”, aki terhessé vált a rendszer számára, és a „kórházba” száműzve próbálják őt kiiktatni a jelenkori küzdelmekből.)

A Peter Weiss-darab és minden előadásának egyik alapkérdése, hogy miképp kezeli Marat-t. Míg ugyanis Sade „személyesen” jelenik meg az előadásban (az elmeegógyintézeti színjáték írója és a történelmi figura közt nincs különbség), addig Marat csak az elmeegógyintézet egyik lakójának megjelenítésében lép színre. A Nemzeti Színház 1966-os bemutatójával kapcsolatban jelent is meg olyan kritika, amely azt kifogásolta, hogy a rendező úgy tesz, mintha maga Marat lenne a darab szereplője. Ács János rendezése ezzel szemben határozottan jelezi a szerep és színjátszó distanciáját. A Lukács Andor játszott figura például kellestlenül indul el a kádhoz, amikor a témát jelenti be Coulmier. Később többször is a Kikiáltó ság neki, de van, hogy a partnere, a Simonne Evrard-t játszó ápoló (Lázár Kati) mondja előre a szövegét. Olyan, mintha nem lenne kedve a szerephez – talán épp a megélt tapasztalatok következtében. De közben valahol mégis munkál benne az azonosulás vágya, és amikor játszani kezd, fokozatosan el is tűnik belőle a szereptől való távolsága. Az előadás csúcspontjain nézőként már úgy azonosulhatunk Marat-val, hogy nem kell azt gondolnunk, hogy őt magát látjuk a színpadon. Ehhez az előadás színpadi nyelve is megteremti a lehetőséget.

Közösségi játék

Ács János rendezésének bevezető jelenetei nemcsak az előadás idősíkjait és a szereplőinek kilétét (nézőpontjait, erőtereit) határozzák meg pontosan, hanem bevezetnek a kaposvári előadás által használt színpadi nyelvbe is.

A készülődés kezdő jelenetében köznapi mozgásokat, gesztusokat látunk. Itt még esetlegesnek, spontánnak hatnak a mozdulatok, cselekvések. És ha valamennyire mégis megformáltak, akkor is a civil jelenlét érzetét keltik. Ez az előadás hatásmechanizmusa szempontjából is fontos jelzés, megmutatja azokat, akik az előadás mögött állnak. Nem a kaposvári színészeket, hiszen mindannyian már szerepben – és jelmezben – lépnek színpadra, mégis érezni még a megjelenésükben egyfajta szerepen kívülséget, civiliséget is. (A civil jelenlét érzetét önmagában a szerepbe való belépés, illetve az abból való kilépés gesztusai is képesek megteremteni.) Az előadás felütése által teremtett spontaneitással áll kontrasztban a játék megformáltsága. Pontosabban megmarad a korábbi kettősség: a szerepekbe való belépés és az azokkal való játék megformáltsága mellé a szerepeken kívüli színpadi jelenlét koncentrálttsága helyeződik (ennek alapjait az előadást indító bevezető teremti meg).

A szerepekbe való belépést a játék elején apró gesztusok is megerősítik. Amikor a Kikiáltó bemutatja az egyes szereplőket, a megszólítottak „megmutatják” magukat: a kö-

zönség felé fordulnak, beállnak valamiféle pózba vagy kihúzzák magukat, tesznek valamilyen egyszerű vagy jellegzetes gesztust. De nemcsak a Kikiáltó, hanem más szereplők is gyakran megnevezik a történet egy-egy szereplőjét, rámutatnak az őt játszó „színészre”, az mozdulatlaná válik, valamiféle pózba merevedik. Ennek a legszebb példája az, hogy amikor a tömeg azt énekli a Marat-vá „kinevezett” szereplőnek, hogy „nézz ránk Marat nézd a sok rongyost / Kezdjük a forradalmat most”, akkor a forradalmárt játszó szereplő megmerevedik, és a többiek úgy hordozzák körbe, mint egy szobrot: a hús-vér alak saját történelmi legendájává merevedik, valóságos személyből jelképpé, emblémává lesz. A tömeg eljut az emelvényhez is, és a Marat-szobor előre tartott keze vádlón Coulmier-ra irányul. Ez után inti az igazgató először józanságra Sade-ot, illetve a színjátszókat. (A feltartott, előrenyújtott kéz nem konkrét szoborra utal, inkább csak a forradalmár hősi pózát idézi meg.)

Máskor csak egyszerű mozdulatok ironizálják a játékot. A Kikiáltó például így mutat rá Marat élettársára: „A hölgy aki föléje görnyed” – erre Simonne Evrard (Lázár Kati) előkap a zsebéből egy fehér kendőt, és szögletes mozdulatokkal Marat fejére tekeri. Amikor később az hangzik el, hogy Marat „szeme a térképen rátapad a francia földre”, akkor a szereplő hirtelen mozdulattal a kád mellé rak egy térképet, és groteszk, eltúlzott figyelemmel vizsgálni kezdi. A Charlotte Corday-t (Pogány Judit) játszó szereplő zavartan mosolyog a bemutatásakor, amikor a Kikiáltó csinosnak mondja. „Amit épp most megköt az egy vállkendő” – mondja róla, és egy másik szereplő rá is ad a lánya egy kendőt.

Ezek az illusztratív jelzések éppolyan ironikusan hatnak, mint a *Szentivánéji álom* mesterembereinek ügyetlen megoldásai. És más beállítások is a charentoni színjátszók és a mesteremberek játékának hasonlóságát erősítik. Például mindkettőben a plebejus nézőpont a meghatározó, színpadi eszközök tekintetében pedig mindkettő a színház egyszerű, naiv formáit idézi. Rengeteg bennük a külsődleges jelzés, amit a különféle ötletek játé-



Az ápoltak kórusa

kossá varázsolnak. Például amikor Corday először kopogtat Marat ajtaján, akkor az üres színpadon áll, és a levegőben végzi a mozdulatot, de a háttér egyik szereplőjének segítségével halljuk a kopogást. Corday háromszori látogatásakor mindig másképp szinkronizálják a külső szereplők azt, ahogy a – láthatatlan – ajtón kopogtat. Ez a „szinkronizálás” – a mozdulatoknak hangeffektusokkal történő kiegészítése – fontos eszköz volt a *Szentivánéji álom*ban is. Feltehetően a vásári játékok megoldásai élnek tovább bennük, amit az amatőr színjátszás gyakorlata is megőrzött. De a színház más populáris formái, a bábjáték, a képmutogatók megoldásai is felismerhetők mindkét előadásban. Ez egyrészt a közösségi játék áradó energiájával, másrészt a spontán kreativitásával kapcsolódik össze. Így sokféle ötletnek (sokfelől való megoldásnak) lesz helye az előadásban.

Ács János rendezésének ez az egyik legfőbb jellemzője, hogy közösségi játék. Peter Weiss darabjában is fontos szerepe van az ápoltak kórusának, de a kaposvári előadásban egyenesen főszereplővé válnak. Sőt magukat a főszereplőket is úgy exponálja az előadás, mint ennek a közösségnek a tagjait. A közösség sodró jelenléte adja a kaposvári előadás lendületét. De ha közelebb lépünk a jelenetekhez, elkezdünk figyelni egy-egy szereplőt, akkor azt látjuk, hogy ez a közösség sokféle egyéniségből áll, és mindnek megvan a maga belső története az előadásban. (Persze nemcsak a színpadon lévő szereplők sokfélék, hanem a nézőtéren ülő közönség tagjai is, ahogy erre a Kikiáltó egyik megjegyzése külön fel is hívja a figyelmet.)

A rejtélyes zene

A *Marat/Sade* zenés darab. A tömeg mindig dalban „kommunikál”, sok szempontból ezek a kórusok adják az előadás erejét. De időnként a szereplők is dalra váltanak, szólóban vagy duettben énekelnek.

Ács János rendezésének színlapja Hans Martin Majewskit tünteti fel zenészerzőnek, miközben a kaposvári előadásban nem az ő muzsikája szól. Erről a következőket mesélte a rendező: „A Nemzeti Színházban egy nem túl jó lengyel–német zenészerző zenéjét játszottuk. Amikor úgy döntöttem, hogy legyen ez a darab, akkor rögtön bementem Simon Zoli bácsihoz, aki tizenhét éves koromban tanított engem, és aki ennek a műnek a zenei vezetője volt. Amikor mondtam neki, hogy ezt meg akarom rendezni Kaposváron, a fejéhez kapott, és azt mondta: »De ne ezzel a zenével!«. Hallgattam rá. Kaptam egy bakelitlemezt, amelyen Brook valamelyik darabjához írt zene volt, ezt egy fiatal angol zenészerző írta”. (EÖRSI) Tehát a színlappal ellentétben a kaposvári előadásban is a Brook *Marat/Sade*-rendezéséhez készült zene, Richard Peaslee muzsikája szól. „Ezt a zenét használtuk fel, de mindig hazudtunk, azt írtuk ki a plakátra, hogy Majewski írta a zenéjét. Amikor elmentünk külföldre, akkor mindig rettegtünk Babarczy Lacival együtt, hogy majd valaki rájön, hogy ez mégsem az ő zenéje. Ez a Majewski nevű ember mindig kapott érte pénzt, és az az angol fiú meg nem kapott érte semmit. Mindezt azért csináltuk, mert az a zene jobb volt.”

Emiatt azonban nehezebben készült el az előadás zenei anyaga. „Ment az a lemez, és a Hevesivel meg a Fuchsszal sasoltuk le,⁵ és csináltunk belőle egy hegedűkivonatot, egy

⁵ Az előadás két zenei vezetője: Hevesi András és Fuchs László.

zongorakivonatot, egy dobkivonatot, mert nem volt semmilyen kottánk. Miután a zene más lett, a [darab fordítója] Görgey [Gábor] beleegyezett abba, hogy a [Eörsi] Pista írja a szöveget, hiszen mások voltak a dalok, más volt a tempó, más volt a ritmus, ezért át kellett írni a dalok szövegét – a zene miatt.” (EÖRSI) Arra még ebben a beszélgetésben sem tér ki a rendező – és máshol sem kerül említésre –, hogy néhány új dal is készült a kaposvári előadáshoz. Pedig ezek is fontosak Ács János rendezésének értelmezésében.

A zenei anyag elkészülésének története is azt erősíti, hogy a *Marat/Sade* közösségi alkotásként készült – már amennyire lehetséges ez egy üzemszerűen működő kőszínházban. „Nem voltak énekőrök, nem volt koreográfus. Én voltam a koreográfus, én voltam a zenei betanító, meg a Fuchs” – meséli erről Ács. A Szegedi Egyetemi Színpadon „annyit gyakoroltam [Paál] Istivel, és olyan magától értetődő volt az, hogy együtt találjuk ki, meg én eléggé ügyes vagyok az ilyenben, hogy föl sem merült”, „hogy egy ilyen műhöz kellett volna egy koreográfus” – teszi még hozzá. („Biztos voltak rossz próbák, zenei késések, veszekedések próbák, ebből adódóan, hogy én koreográfus is voltam, zenei vezető is voltam, rendező is voltam, volt néhány rossz hangulatú próba a sok jó hangulatú próba között.”) (EÖRSI)

Pantomim, koreográfia – színpadi képek

Weiss a szerzői instrukciókban általában pantomimnek nevezi a tömegjeleneteket kísérő mozgulatorsorokat, némajátékokat. Ez a 60-as években divatos műfaj a hétköznapi mozgulatok stilizációjára épült. Szó szerinti értelemben nem pantomimet látunk a kaposvári előadásban, de szemléletében valóban ehhez a műfajhoz állnak közel a rendezés megoldásai: egyszerű mozgulatokból felépített szellemes mozgulatorsorok, mozgásjátékok születnek.

Az előadás kórusai, felvonulásai, tömegjelenetei meg vannak komponálva, de eszünkbe sem jut, hogy színházi koreográfiát látunk (mondjuk egy musical mozgásjeleneteit vagy táncbetéteit). Inkább az a benyomásunk, hogy egy közösség spontán játékait követjük, mert a koreográfiát is egy plebejus szemlélet hatja át. A kaposváriak előadásában groteszk mozgulatok keverednek spontán táncelemekkel. Például a négy énekes előreszalad, ahogy kezdődik a zene (a *Marat felmagasztalásának* nevezett jelenet), a férfiak tartják a párukat, a lányok forognak, mintha egy táncmulatságban lennének. Pózaik, ritmikus mozgulataik néhol bábjátékokra emlékeztetnek. „Négy év telt azóta máris / hogy királyt végzett ki Párizs / Megcsináltuk a forradalmat / guillotine-ünk jól nyakazta” – éneklí a négy énekes, mire a fiúk a hónuk alatt fogva felkapják a lányokat, akik jobbra-balra ingatják a fejüket, előttük a fiúk tenyerei csapódnak-nyílnak. Ez az egyszerű, szellemes (csak leírva bonyolult) mozgássor játékká alakítja azt a szörnyűséget, ahogy kíméletlenül végezte munkáját a nyaktiló.

Majd a négy énekes csoportképe egyszerre mutat Marat-ra: „Ő a forradalomra vágyott / míg a háborúra mások” – éneklí. „Ő a győzelem első hőse / és Napóleonunk őse” – folytatják, de a hangjuk felszalad, a kezükkel meg a homlokukra is ütnek, hogy milyen baromságot is mondanak (vagy hogy milyen hülye is ez a Napóleon, akit most Marat-hoz mérnek). „Hadd lógnak a gróf urak / kösd melljük a spekulánsokat” – éneklí a kórus, és közben eldől egy pad, hangja jelzi a veszélyt, a megállíthatatlan pusztítást.

Néha csak egyszerű gesztusok, máskor hosszabban kidolgozott mozgásjelenetek jellemzik az előadás színpadi nyelvét. Az utóbbihoz tartozik Corday Párizsba érkezésének

megjelenítése. Az ablakokba tett színes lobogókat az jelzi, hogy elől Rozi a zene ütemére egy piros kendőt lenget, mellette Popo egy lovacska mozgulatait utánozza, mögötte a két fiú, Koko és Kukuriku összefogott kezükre ültetve ringatják a lányt. (Ez az egyszerű, mégis szellemes beállítás szintén az előadás találmánya, Weiss szövegében szó sincs arról, hogy Corday kocsiával érkezett volna a fővárosba.) Majd vált a kép, a pózok egyszerre imitálják és ironizálják, ahogy a szállodai szobában a puha ággyal ismerkedik, nézi magát a tükörben. (Közben a négy énekes pózai sajátos glóriát rajzolnak a lány alakja köré.)

A kaposvári szövegváltozat

„Ludassy Mária határozottan emlékszik arra, hogy hárman, Eörsi István dramaturggal beültetek egy Vigyázó Ferenc utcai kávézóba, ahol megbeszéltétek, hogy milyen betétek kerüljenek még be a darabba” – meséli el EÖRSI László 2009-ben a rendezőnek, azonban Ács ebből akkor már egyáltalán nem emlékezett semmire. Sőt arra sem, hogy lényeges változásokat hajtottak volna végre Peter Weiss szövegén. Pedig a kaposvári előadásban valóban jelentős betoldások szerepelnek a nyomtatásban megjelent darabhoz képest.

Ács János rendezése olyan „eredeti dokumentumokat épít a drámába, amelyek Peter Weiss szövegében nem szerepelnek” – állapítja meg Köpeczi Béla is. Az akkori kulturális miniszter ugyan nem látta az előadást, de bekérte a szövegváltozatot, és a 18. századdal foglalkozó francia szakos művelődéstörténész filológiai pontossággal sorolja, hogy az alkotók milyen újabb dokumentumokat iktattak be az előadásba: „Charlotte Corday búcsúlevelét az apjához, Marat egyik forradalom előtti írásának néhány sorát »a kéj törvényeiről«, Sade márki egyik perverz jelenetének leírását, Jacques Roux bűneinek felsorolását, Marat 1793. április 5-i javaslatát az állambiztonság megszervezésére és egy másik, július 4-i javaslatát, amely a véleménynyilvánítást és a sajtószabadságot akarja korlátozni. Ezek a betétek, amelyek a dokumentarizmus hatására utalnak, a valószínűség benyomását igyekeznek kelteni, de nem csak azt.” (KÖPECZI)

Köpeczi az alkotók munkája kapcsán valamiféle hátsó szándékra gondol (ezekre a vádakra még visszatérünk), pedig a betoldásoknak határozott dramaturgiai és gondolati funkciójuk van a kaposvári szövegváltozatban. Például Charlotte Corday búcsúlevelének idézése az emberi dimenziókat erősíti, amelyek nem különösebben erősek Weiss darabjában. Az előadásban előbb hangzik el Corday levele, minthogy megfogalmazná a Marat-val szembeni gyűlöletét. („Orvul mérget okádsz / megmérgezed az embereket / gyilkolásra és fosztogatásra uszítva őket” – mondja.)

Corday búcsúlevelének idézése nemcsak a lány elszántságát erősíti – még mielőtt bármi is történné –, hanem az érzelmeiről, a sérülékenységről is sokat elárul. „Ne feledd Corneille szavát: a vétek gyalázat és nem a vérpad” – írja például Corday az apjának, akitől bocsánatot is kér. Vagy örvendjen vele, ha egyetért a tettével. (Pogány Judit játéka is megerősíti a lány tettének személyes motivációit, emberi összetevőit.) Ráadásul Corday a levelet ugyanazon az írólapra írja meg, amelyet Marat is használ. Ez a rendezői ötlet azonosságot is teremt a két ellenfél: a gyilkos és áldozat között – talán azt is jelzi ezzel, hogy a szerepeik is szabadon felcserélhetők.

Vannak olyan betoldások is a kaposvári szövegváltozatban, amelyet még Köpeczi filológiai pontossága sem leltároz (de ugyancsak hozzátartoznak a dokumentumszerű törté-

nelmi hűséghez). „Mi ez a kád tele vérrel / a vér mellett ami még kifolyik majd” – válaszolja Marat Simonne figyelmeztetésére, hogy kímélnie kellene magát, hisz véres már a víz a kádban, amiben ül). „Egykor azt hittük hogy párszáz halott elég lesz – folytatja Marat –, / „aztán láttuk hogy a sok ezer is kevés / megszámlálhatatlan már a hulla / ott mindenütt / mindenütt”. De a Kikiáltó vitára kel vele. Pontosabban – Marat minden sora után megszólalva – azokat az eseményeket sorolja, amelyek Marat szavait erősítik a megtorlásról, a szaporodó áldozatokról. Az 1791-es sortüzet említi a háromszáz halottal, aztán nyolcszáz svájci testőr és nemes felkoncolását 1792-ben, majd a bebörtönzöttek lemészárlását 1793-ban, a reggeltől estig tartó öldöklésnek összesen ezernégyszáz áldozata volt, ebből ötszáz pap. A Kikiáltó olyan indulattal veti közbe ezeket a történelmi tényeket, hogy ezzel megkérdőjelezi ezek jogosultságát, sőt elborzasztónak, rettentőnek tartja őket.

A betoldások mellett sok apró változtatást is végrehajtottak a kaposvári előadás alkotói Görgey Gábor fordításán, amellyel pontosabbá, markánsabbá tették a szöveget. Elemzésünk idézeteiben azt a szöveget közöljük, ami az előadásban elhangzik, és nem azt, ami a kötetben olvasható. De – ha csak nincs ennek külön jelentősége – nem jelezzük a Görgey-fordítástól való eltéréseket. Hasonlóképp a dalszövegek idézésében is az előadást követjük. Bár – ahogy már volt róla szó – elsősorban prozódiai okok miatt volt szükség a dalszövegek újrarendezésére, Eörsi István a dalokban sok szempontból határozottabban, szókimondóbban fogalmaz. (Nem is beszélve arról, hogy néhány fontos új zenei betéttel és dalszöveggel is kiegészült a kaposvári előadás.)

FORRÁSOK:

- BOGÁCSI Erzsébet: Marat halála. Weiss műve Kaposvárott. *Magyar Nemzet* 1981. december 16.
- CSÁKI Judit: Marat üldöztetése. *Népszava* 1982. február 4. 6.
- EÖRSI László: Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.
- KOLTAI Tamás: Peter Weiss: Marat/Sade. *Kritika* 1982. 4. sz. 36.
- KÖPECZI Béla: A forradalom értelmezése – Marat ürügyén. *Kritika* 1983. 2. sz. 23–25.
- LESKÓ László: Marat-passió. *Somogyi Néplap* 1981. december 6.
- MÁRAI Botond: A Kikiáltó: Király Levente. *Színház* 1974. II. sz. 19–20.
- PÁLYI András: Artaud – hétköznapi használatra. Avagy: a színház mint közösségi lelkiismeret. *Mozgó Világ* 1982. 3. sz.
- RÓNA Katalin: Meditatív játék. *Film Színház Muzsika* 1982. február 6.
- SZEKRÉNYESY Júlia: A konszolidáció kegyetlen színháza. *Élet és Irodalom* 1982. január 15.
- T. A.: Egy történelmi közjáték hullámverései avagy miként készíthető állásfoglalásra a jó színház? *Zalai Hírlap* 1981. december 16. 5.
- ZAPPE László: Marat halála: Peter Weiss drámája Kaposváron. *Népszabadság* 1981. december 11. 7.

A TÖRTÉNELEM TERMÉSZETE – AZ EMBER TERMÉSZETE

Az Ács János rendezte Marat/Sade legendája úgy él a színházi emlékezetben, hogy Ács János rendezése először szegte meg a Kádár-kori tabut, és beszélt nyíltan 1956-ról. De az előadás jóval összetettebb történelemképet mutat ennél. A közönséggel való összekacsintás helyett könyörtelen elemzést ad nemcsak a forradalom – és ezzel együtt a társadalom – természetéről, hanem az emberi természetről is. És eközben olyan színházi szintézist teremt, amely előtte (és utána is) ismeretlen volt a magyar színházművészetben.

Miután az előző fejezetben számba vettük, hogy Ács János rendezése hogyan vezeti be a nézőket az előadás világába, és milyen összetevőkből építi fel azt a komplex színházi nyelvet, amely működteti a produkciót, azt is érdemes megvizsgálni, hogy a rendezés miképp kezeli (néhol alakítja át) Peter Weiss szövegét; hogyan módosítja hangsúlyait, összefüggéseit; miképp értelmezi a Weiss által felvetett problémákat, a szöveg által kifejtett gondolatokat. A kaposvári előadás nemcsak a szövegváltoztatásokkal (betoldásokkal, a fordítás pontosításával), illetve az új dalszövegekkel alakítja önálló jelentését, hanem a színpadi helyzetekkel, akciókkal, mozgásjátékokkal, az expresszív színpadi képekkel is. Ezek együttesen teremtik meg a *Marat/Sade* szuverén színpadi világát. Ebben Peter Weiss darabjának olyan gazdag és árnyalt értelmezése bomlik ki, amely korábban ismeretlen volt a magyar színpadokon – és amelyet némiképp el is takar az előadás legendája, amely elsősorban tabudöntőgető politikai színházként emlékszik az előadásra. Pedig nem csak – vagy elsősorban nem – erről szolt az előadás. A rendező és a kaposvári társulat elemzése ennél jóval mélyebbre hatolt – próbáljuk hát Ács János előadásának ezeket az elfelejtett rétegeit is feltárni!

Szétváló utak

A játékot indító (és már idézett) két jelenet – melynek Peter Weiss a *Marat felmagasztalása* és az *Elfojtott nyugtalanság* címet adta – egyrészt jelzi a forradalom eredményeivel szembeni plebejus elégedetlenséget, másrészt a Marat-val szembeni várakozást. „Marat papácska el ne szúrd a forradalmat!” – szól oda neki az egyik énekes, Rozi (Csákányi Eszter). A folytatásban azonban megjelenik az ellenerő is: a Kikiáltó által is bejelentett téma (és már a darab címe is) Marat meggyilkolását „ígéri”.

„Miközben önök arra várnak...” – szól a nézőkhöz a Kikiáltó (Máté Gábor), s ekkor hátulról – ismerve a folytatást – többen bekiabálják Corday nevét. „Hogy e lány őt megölje” – fejezi be a Kikiáltó is a mondatot, mire sikoly hangzik fel hátulról, a szereplők közül. (Számos hasonló egyszerű, ellenpontoszó gesztus, ha úgy tetszik: közösségi kommentár található az előadásban. A színpadi közösség tagjai követik az eseményeket, és a maguk sajátos, ironikus eszközeivel a véleményüket is kifejezik. Az igazgató megjegyzéseire éppúgy reagálnak, mint az eljátszott történet fordulataira. Erről is megvan a véleményük, akárcsak az egyes „történelmi” szereplőkről.)

Ekkor lép elő maga Corday (Pogány Judit) is. Épp ellenkezőjét mondja annak, mint ami az eddigi tömegjelenetekben megfogalmazódott Marat-val kapcsolatban: „Megmérgezed az embereket / gyilkolásra és fosztogatásra uszítva őket”. Majd egy lírai dalba kezd arról, hogy miért jött Párizsba, és hogy miért fordult Marat ellen. Ami itt megfogalmazódik, az az egész előadásnak (és a darabnak is) fontos gondolata: egymás ellen fordultak azok (is), akiket korábban közös szándékok mozgattak.

„Azt hittük mindketten az lesz jó / mit ő tanított a nagy Rousseau / Mindketten vártuk a változást / De én más és te megint csak más” – éneklí a fehér ruhás Corday. A szereplő elszántságába fájdalmas keserűséget visz a dallam. Mert ugyanazok az elvek teljesen eltérő magatartást eredményezhetnek: „A szó ugyanaz szép és szabad / De más jelölnek e szent szavak / Az én utamon él a nép / Míg hullahegyen visz át a tiéd / Azt mondtad szűnjön a földi kín / De erre eszközöd a guillotine / Mindketten vártuk az újulást / De én más és te megint csak más / Ma már tudom hogy reánk mi vár / Hogy testvériség e kész halál / Megöllek ezért itt e kés / És elpusztul veled a kinszenvedés” – jut el végül a lány a szétváló utak beismerése után odáig, hogy elszánja magát a gyilkos tetre.

Ezt az elszánást erősíti meg Corday-ban később majd az a rettenet, amit Párizs utcáin járva megtapasztal. Az előadás ezt úgy jeleníti meg, hogy az egyszerű gesztusokból komplex képek, folyamatos, összetett mozgásjátékok alakulnak ki. Mindez groteszk módon egyszerre mutatja meg a valóság elrémitő, elrettentő tartalmait, és annak játékká alakított, kifordított, ironizált változatát is. Az elborzasztó valóságot a fölényes játék veszi birtokba, és teszi így valamelyest kezelhetővé: eltávolít, de nem idegenít el a keserű tapasztalatoktól. Így a néző nemcsak szörnyülködni, hanem mosolyogni (és néha nevetni) is tud azon, ami történik a világban. Ez az ironikus szemlélet alapozza meg a kaposvári *Marat/Sade* varázslatát: egyszerre hat az előadás érzéki színháznak – feltételezve az átért, empátikus befogadást –, és nyit utat a gondolatok, illetve a velük kapcsolatos (szellemi) játékok számára is.

A Corday Párizsba érkezését megjelenítő, folyamatosan alakuló, változó mozgásjátékban egy-egy pózzal jelzik a szereplők a Szajna-parti árusokat. A lány ritmikus (kicsit vicces) fejmozdulatai a csodálkozását jelzik a feszélyező szibvásár láttán. Ebből a képből emelkedik ki a késáros alakja, aki a magasba tartva kínálja a tört, amely egyszerűen megbűvöli a lányt. „Ezt kinek szánod mondd kisanyám” – kérdezi az árus (Hunyadkürti György), de úgy, hogy a háta mögé álló Kukuriku (Göz István) énekel helyette. (Az árus aztán kaján gesztussal köszöni meg az énekes segítségét.) Corday boldog mozdulatokkal ringatja a megvásárolt tört, de a helyzetet rögtön ironizálja a kép, amely hasonlóképp imitált és ironizált mozdulatokból alakul ki. Ekkor a lány egy piros rózsát szagol a Tuileriák kertjében. „Virágillat mit is ér hogyha áthatja a vér” – kérdezi rémületbe forduló dallammal a négy énekes. „Miféle város ez / hová a párán alig hatolhat át a nap – kérdezi maga

Corday is. – Nem az esők és nem a ködök párája ez / valami meleg és sűrű kigőzölges / akár a vágóhidakon”. Összhatásában ez a színpadi kép- és mozgássor azt sugallja, hogy az elszántan Párizsba érkező lányt végül a városban megtapasztalt vérkarnevál ragadja végképp magával.

A halál diadala

Vált a zene és a kép, ami „a veszettek tébolyát” jeleníti meg: kivégzések sorozatát látjuk. Az elítélteket szállító kordélyt két oldalt körbeforgatott esernyők jelzik, mögöttük válik láthatóvá a két félmeztelen, térdre kényszerített alak. Ők – az őket szállító kocsi mozgását imitálva – jobbra-balra ringanak. Valahogy közéjük keveredik Corday is: áll középen a mellkasához szorított törrel. Ez a kép most jóval többet mond, mint a darab szövege (vagy a szerzői utasításokban olvasható némajáték). Bár Corday-t elrémiti az erőszak tombolása, amit a „forradalmi” Párizsban lát, valójában maga is ennek a folytatója lesz: erőszakra erőszakkal reagál, így válik maga is halálraítéltté.

Magát a kivégzést kegyetlen játékosággal jeleníti meg Ács János rendezése. Elővon szólnak egy fehér ruhás alakot, nagy küzdelem árán belenyomják a fejét a színpad elejére rakott vödörbe, majd felemelik, és egy vizes piros kendő (sapka?) takarja a fejét. Amikor ezt lerántják róla, akkor dől el a teste. Mindezt rémült nyögések és sikolyok „szinkronizálják” a háttérből, közben szól a sejtelmes zene is.

Aztán egymásra gabalyodó testeket látunk, miközben újabb áldozatokkal folytatódik a kivégzések. Marat és Sade vádlón egymásra mutat, mintha egymást tennék felelőssé a tomboló erőszak miatt. A pusztítás tombolását akkora átéléssel jeleníti meg a szereplők pantomimje, hogy az igazgató (Csernák Árpád) kijelenti: „Ez így nem mehet tovább”. A Kikiáltó határozottan reagál: „Csak azt mutatjuk ami e város falain belül / egykor lejátszódott kétségtelenül”. De azonnal engedékenyebb hangot üt meg: „akkori tetteinket most mélyen megvetjük / mivel sokkal okosabbak vagyunk azoknál / kiknek ideje örökre letűnt már” – mondja. Ez a nézőpont, amely a múltba helyezi és lezártnak tekint az erőszakot, elfogadható Coulmier számára, így folytatódhat a játék.

Összetett nézőpontok

A Kikiáltó ezután visszatér Corday történetéhez, de amit ekkor mond róla, nincs benne Weiss szövegében. „A bámulatos szépségű Judit, kinek szépségét az úr azért ajándékozta, hogy megszabadítsa Izraelt, kiméne a városból” – halljuk tőle. A lány megismétli a Kikiáltó utolsó mondatát: „Hogy megszabadítsa Izraelt, kiméne a városból” – majd rövid szünet után mindezt magára vonatkoztatja: „Úgy állok majd én is ott, ha minden elvégeztetett”. Ezzel a gesztussal magára vállalja a bibliai idézet kínálta szerepet és sorsot.

Az előadás értelmezése szempontjából is fontos kiegészítés ez. „Peter Weiss drámájában, Sade színpadán, Marat üldöztetésének és meggyilkolásának történetében két mítosz elevenedik meg előttünk, a megfeszített Megváltó és a Holofernést meggyilkoló Judit bibliai legendája” – írta még a *Marat/Sade* magyarországi ősbemutatója kapcsán MIHÁLYI Gábor. Ezt az utalást erősíti meg Ács János rendezésében az iménti betoldás. Mihályi elemzése azt is hangsúlyozza, hogy ezek a mítoszok „komikus, groteszk formában” jelen-



Jordán Tamás (Sade), Pogány Judit (Corday) és Lukáts Andor (Marat)

nek meg a darabban. „A mítoszok istenek, isteni származású hősök, szentek felmagasztalását szolgáló történetek. Sade színpadán azonban minden a szent eszmék, a nagy hitek lerombolását, devalválását célozza. Csak fokozza a groteszk hatást, hogy a két mítosz tartalmában ellentmond egymásnak, hogy a két mítosz ugyanazt a történetet, ugyanazokat a személyeket egymást kizáró beállításba helyezi. Marat Krisztus és Antikrisztus egyszemélyben, Charlotte Corday Judit mítoszában szent, a megcsúfolt szabadság bosszúálló anyyala, Marat mítoszában fanatizált hisztérika.” (MIHÁLYI) Ezt a kettős nézőpontot egyszerre érvényesíti Ács János rendezése. Azt érzékelteti, hogy a szereplőket változó szemszögből gyökeresen másképp lehet megítélni, és ezek egyformán érvényesek lehetnek. (Mint ahogy egyszerre érzékelhető mindennek a tragikus és a komikus összetevője is.) Fontos alkotói döntés, hogy Ács nem próbálja meg rögzíteni a nézőpontokat, nem akar dönteni a szereplők és a hozzájuk kapcsolódó világnézetek vitájában, hanem egyszerre, együttesen próbálja képviselni őket.

A bibliai Juditra való utalás azt is jelzi, hogy Ács János rendezése nemcsak politikus, hanem mitologikus színház is. Az előbbi alapvetően Weiss darabjából, illetve a megjelenített történetből adódik, az utóbbi a színpadra állítás módjából következik. A korábbi részekben Marat krisztusi szerepére csak apró jelzés utalt: „Megkoronázunk Marat e lombbal” – mondta még a *Marat felmagasztalása* című részben Kokó (Gyuricza István). A Marton Endre rendezte ősbemutatón – a képek tanulsága szerint – valóban töviskoronát helyeztek Marat fejére, a kaposvári előadásban azonban csak egy ócska drótkarikát, amit a Marat-t játszó szereplő nem is hagy a fejére tenni, gyorsan lekapja, és a sarokba hajítja. Ez arra utal, hogy Ács erős iróniával kezeli a mitologikus utalásokat is.

Marat és Sade vitája a forradalomról

Marat és Corday viszonyához hasonlóan a szétváló utak határozzák meg a két főszereplő kapcsolatát is. Sade (Jordán Tamás) és Marat (Lukáts Andor) vitája uralja a darabot, de Ács János rendezésében ez nem válik hangsúlyosabbá, mint a közösség története, a forradalmi tömeg, illetve az őket megjelenítő színjátékosok kollektív története. (Marat és Sade meg-megszakadó vitája közben is meglevenednek különféle „forradalmi” képek.) Eközben az előadás mégis markánsan érzékelteti az egymástól eltérő (sőt sokszor egymást kizáró) egyéni magatartásmódokat, sőt világnézeteket is.

Kettejük vitájában nem(csak) a forradalomhoz és annak eredményeihez – vagy épp szörnyűségeihez – való eltérő viszony fogalmazódik meg, hanem két ellentétes emberi magatartásmód is. A cselekvő ember (Marat) áll szemben a szemlélődővel (Sade). Ez a kettősség nemcsak a világhoz való viszonyt határozza meg, hanem az embernek önmagával való kapcsolatát is. „Mielőtt kimondjuk mi a jó mi a rossz / Meg kell ismernünk önmagunkat” – jelenti ki elgondolkodva, de határozottan Sade. Ezzel azt is mondja, hogy nincs eleve meghatározott jó és rossz, minden az emberből fakad. Saját önismeretének – választásának – eredménye. Sőt Sade számára az is kérdés, hogy létezhetnek-e olyan külső, állandó értékek, amelyek közösek lehetnek az emberek számára. Mert az ember maga sem tud ilyen biztos pontokat meghatározni. „Én / magamat nem ismerem – magyarázza Sade – / Ha úgy hiszem hogy felfedeztem valamit / máris kételkedem / le kell rombolnom újra” – gyözködi ezzel a többieket is. Mert „bármit teszünk csak álmokké annak / amit tenni akarunk / és a tapasztalat illékony igazságain túl más igazságra nem lehetünk”.

Ez utóbbi kijelentést Ács János eddigi rendezéseinek több szereplője is mondhatta volna. Elhangozhatott volna a *Szentivánéji álomban*, az *Átváltozásokban* vagy akár az *Esküvőben* (de még *A tavasz ébredésében*) is. Olyan dilemma ez, amely pályája kezdete óta foglalkoztatja a rendezőt. Sade ebből a mély, belső kételyből ítéli meg Marat-t is: „Itt ülsz a kádban / akár az anyaméh rózsavízében / Összegörnyedve úszol egyedül / a világról alkotott képzetekkel / aminek már semmi köze ahhoz ami odakint zajlik. / A valóságban akartál elvegyülni / és a valóság sarokba szorított”. Ezzel lényegében azt állítja, hogy Marat sem különb nála, hisz ő is csak a valóság illúziójában él. Az állítás feldühíti Marat-t, kipattan a kádból, odaugrik Sade elé, és feszülten rámered. De aztán kitér az összecsapás elől, így Sade fölényes mosollyal folytathatja (látszólag ismét csak magáról beszélve): „Az én életem a képzelet. / A forradalom / nem érdekel többé”.

Emberi világok ütközése

Marat ezt nem hagyhatja ennyiben. Odarohan Sade-hoz, átfogja, maga felé fordítja, mindenképp meg akarja győzni: „Tévedés tévedés / nyugtalan gondolatokkal még egyetlen falat sem törtek át”. Mert őt nem a belső kétely, a nyugtalan gondolatok foglalkoztatják, hanem a külső cselekvés (a falak áttörésének) igénye. Mert igenis meg kell dönteni a rendet, valami újat kell a helyére állítani. Közös emberi világot kell építeni – sugallják a gesztusai –, még akkor is, ha ez az új „először ügyetlen balfogások / között születik”. „Mi feltaláltuk a forradalmat / de nem tudunk még bánni vele” – csak ennyiben enged Sade kételyeinek. Lehet, hogy az eredmények még kétségesek, de a törekvések akkor is vitathatatlanok.

A vita később folytatódik. Ez Peter Weiss írói módszerére és az előadás szerkezetére is jellemző. A darab nem egy érvelés logikus menetét követi (ilyen értelemben nem vita-dráma), hanem vissza-visszatérnek ugyanazok a kérdések, megismétlődnek, újabb dilemmákkal bővülnek, más összefüggésekben kerülnek szóba a korábbi kérdések. A kaposvári szövegváltozat sem akarja „kiegyenesíteni” a darabot, engedi hatni az újabb és újabb problémákkal (és szereplőkkel bővülő) diskurzust. Ennek hangsúlyait nem a drámai szerkezet logikussá tételével, hanem expresszív képekkel, beállításokkal, akciókkal jelöli ki, és visszatérő motívumokkal vázolja fel, erősíti meg az összefüggéseket. Jordán Tamás és Lukács Andor játéka is azt erősíti, hogy itt nem gondolatok (vagy ideológiák) csatáznak, hanem teljes valójukkal képviselt emberi világok ütköznek össze egymással.

Corday és a barátjának, Duperret-nek (Bezerédi Zoltán) a jelenete után fordul Sade ismét a vitapartnerre felé. „Hallod Marat”? – reagál a lány és a férfi beszélgetésére. Ők ketten Marat ellenségei – a lány egyenesen az életére tör –, mégis ugyanúgy „Franciaország javát” akarják, mint Marat. Hogy lehetséges ez? Ugyanúgy az újat, a jobbat akarják, mégis Marat ellenségei? A felfordult világban ez jellemzi az egymással küzdő erőket. „Hazafiságban egymásra lícitálnak”. Azonban Sade másban találja meg a közös nevezőt: „Ha mérsékelt ha radikális mind vért akar / Ezek is azok is / a langyosak a veszettek is / Franciaország nagyságában hisznek”. Ezt a „hazaszeretet tébolyának” nevezi Sade. „A hazaszeretet e tébolyához mit szólna?” – kérdezi Marat-tól. „En ezt a heroizmust rég feladtam / Fütyülök erre a nemzetre”. A megjegyzésre elégedetlen fütyülőszóval reagál a színpadi közösség néhány tagja. Erre Sade még hozzáteszi: „Fütyülök a többi nemzetre is”.

Aztán a szája elé tartja a vizes poharat, és mintha egy megafonba beszélne, megfogalmazza a forradalomról vallott nézeteinek végső konklúzióját is: „Fütyülök minden tömegmozgalomra / hiszen csak zsákutcába vezet / örökké ugyanaz a körbetopogás”. És miközben a háta mögött egy kezdődő tüntetés hangjait hallani, még hozzáteszi: „Fütyülök minden szent áldozatra / bármilyen szent ügyért / En már csak magamban hiszek”. Így jut el – a forradalom természetéről korábban folytatott diskurzus végső – konklúzió(ja)ként ahhoz, amivel korábban kezdte a vitát. És ezt úgy kiáltja világgá, felemelt kézzel, mint egy új „forradalmi” jelszót.

Marat erre dühösen verni kezdi az előtte fekvő írólapot: „En meg abban hiszek, amit elárulsz” – és ezzel le is zárja vele a vitáját a forradalomról. Sade-nak már nem is mond semmit erről később. További érveit már csak a Kikiáltónak mondja el: „Letaszítottunk egy söpredéket / ami közönyösen trónolt felettünk / de azok közül akik velünk indultak nem is egy / megint a régi tündökléssel szeméz”. Marat nem a forradalom természetében – a valóság illékonyságában – látja a magyarázatát annak, hogy miért nem valósulnak meg a közös a célok, szerinte az emberek változékonysága (vagy önzése?) az oka, ezért fordulhatnak épp ellentétükbe a társadalmi törekvések. Végeredményben ő is az egyes emberhez jut el, akárcsak Sade, csak teljesen más úton.

„Minden halál beleolvad a természet közönyébe”

Sade és Marat újra és újra kezdődő vitája nemcsak a forradalom megítéléséről, esélyeiről (a valósághoz való eltérő viszonyról) szól, hanem az ember természetéről is. „Az is hajtott engem, hogy értem meg azt is, amit de Sade mondott” – beszélt a szándékairól Ács János

egy interjújában. Mert élénken élt még benne a Nemzeti Színház egykori előadása, amelyben maga is játszott. „En tulajdonképpen csak a [Marat-t játszó] Kálmán Gyurit értettem meg. Amit Sinkovits mondott, mint Sade, nem értettem meg. Effektíve nem értettem meg, miket mond, annyira bonyolultakat mondott – ugyanazt a szöveget mondta egyébként [ami Weiss darabjában szerepel].” (EÖRSI)

Ez a megértési kísérlet olyannyira jól sikerült, hogy a kaposvári előadásban rendkívül plasztikusan jelennek meg azok a mélyebb emberi tartalmak is, amelyek – a forradalom értelmezésén túl – meghatározzák Marat és Sade vitáját. A különféle világértelmezések, illetve az ebből következő emberi magatartásmódok megfogalmazása végül a lét értelmének alapkérdéseihez vezet el. Erre – paradox módon – a halál felől kérdeznak rá a vitázók. Ezért is kezdi Marat így a disputát: „Olvastam Sade / halhatatlan írásaid egyikében / hogy minden élőknek halál a princípiuma”. „Ez a halál csak fantáziánkban létezik” – csillan fel Sade szeme, hiszen egyik kedvenc témájáról beszélhet. És kipillant másokra is, amikor magyarázni kezd, hogy követik-e eszmefuttatását. Eközben egyre szenvedélyesebb lesz: „Minden halál még a legiszonytatóbb is / beleolvad a természet tökéletes közönyébe” – mondja a székéről felpattanva. „Csak mi tulajdonítunk értéket életünknek” – legyint. Majd kicsit csendesebben mondja Marat-nak: „En gyűlölöm a természetet / és le akarom küzdeni / legyőzni saját fegyvereivel”.

Ács Jánosnak oly mértékben sikerült megérteni azt, amit Sade mond, hogy nagyrészt magáévá is tette szemléletét. Tizennégy év múlva saját gondolataként idézte egy interjújában Sade-ot: „En azt gondolom, hogy a természet közömbös. Az ember az egyetlen, legalábbis a Földön, aki saját magára rálát. Ez egy kitüntetett állapot. Szerintem az egész kultúra, a tudományos kultúra is, ennek a drámai felismerésnek a földolgozása, hogy az ember az egyetlen lény, aki egyrészt tudja a halálát, és evvel foglalkozik állandóan, másfelől pedig immár tudatosan szemléli a körülötte lévő univerzumot.” (FORGÁCH)

„Ács az előadás folyamán – saját kérdéseit elemezvén közelebb jut Sade-hoz” – állapítja meg a *Marat/Sade* kaposvári bemutatójának egyik korabeli elemzése. „De mindez nem jelenti azt, hogy vele azonosulna. Valójában Sade szövegeiben, az általa felvetett problémákban vett észre egy olyan kérdéskört, amely már rég foglalkoztatja, amely eddigi rendezéseinek is integráns sajátja. Sade pozíciójában hangzanak el tragikus visszfényel övezetten azok a kérdések, amelyek Ács számára meghatározóak, döntőek.” (GYÖRGY)

„Az emberi természet vizsgálatának, az ismeretlen belső felfedezésének, a gnothi szeautonnak (ismerd meg tenmagadat) egzisztenciális igényű kérdései” már korábban is meghatározóak voltak Ács János rendezéseiben – folytatja az elemzés. „*A tavasz ébredése*, az *Átváltozások*, a *Szentivánéji álom* nem egy vonatkozásukban már e problémakör állomásai. Az önismeret (hiányának) tragikus buktatói, érzés és morál egyensúlyzavarai, értelmi és érzelmi életünk meghasonlottságának kérdései: ezek a visszatérő problémák, mert Ács világosan látja, hogy saját természetünknek való kiszolgáltatottságunk nagyobb, mintsem gondolnánk. A legkülönbözőbb morálok normativitásai eleve meghatározzák a bennünk rejlő minőségeket. Így már későn, a világ mértéke által minősítve fedezzük fel a bennünk rejlőt, és lehetséges, hogy mindez jóvátehetetlen tragédiához vagy a teljes rezignációhoz vezet.” (GYÖRGY)

Egyértelmű, hogy Ács János *Marat/Sade*-rendezését nem a Sade iránti személyes „elfogultság” vezeti. Ő mindkét (sőt a többi) oldal igazságának feltárására tör. Ezáltal mélyebbé

is teszi a két szereplő által felvetett problémákat, és az ember és társadalom rejtett természetére kérdez rá. Így olyan problémákat is feszegetni kezd, amelyek nem jelentek meg a korábbi munkáiban. Nyilván ehhez az alkotótársai is hozzájárultak, például azokkal a betoldásokkal, amelyek fontos pontokon újabb szövegekkel egészítik ki Weiss darabját.

„Tébolyult állat az ember”

Amit Marat válaszol Sade-nak a természet közönyére vonatkozó tézisére, az nincs benne a darab szövegében. Weissnél Sade hosszan monologizál (bár a jelenet címe *Beszélgetés életről és halálról*), ezt a kaposvári előadás valódi párbeszéddé alakítja. Az alkotók ide illesztették Marat írását a két törvényeiről, az ember természeti működéséről: „Ő szent mozgások, ó lázas érzéletek. Ez az, amivel a természet kínál minket. Adjuk fel szellemünk, engedjük át magunkat minden ellenkezés nélkül erőszakuknak – reagál Marat Sade megjegyzésére. – Nincs más törvény, csak a két törvényei, vágyainkat csak így elégíthetjük ki, bármi rendellenes, amire szervünk csábít. Sose helyénvaló a lelkiismeret-furdalás itt, tedd félre a morált, ne hüvelyezd a törvényt. Az eltévelyedést kövessük nyíltan, önként.” Sade elgondolkodik mindezen, de az utolsó mondatokat már mosolyogva hallgatja, sőt az utolsó néhány szót ő is mondja egyetértően Marat-val, mint saját nézeteit.

Erre a közbevetésre válaszolja Sade azt, amivel Weiss szövegében folytatódik a gondolata: a természet közönyössége, „jég-arca”, „bennünket embereket mind nagyobb teljesítményekre ... ösztönöz”. Például arra, hogy kísérletezzünk, hogy ne csak kiszolgáltatottjai legyünk a természet közönyének, hanem valahogy próbáljuk birtokba venni az ember természeti összetevőjét is. Erre Marat Sade egyik hírhedt esetét idézi fel arról, hogy miféle „kísérletek” zajlottak Sade „laboratóriumaiban”. Egy levélből vagy kéziratból olvassa fel, hogy Sade Marseille-ben behatolt az inasával együtt egy fiatal lány lakásába, ahol a Madame három másik lánnyal már várta őket. Ezután kicsapongó jelenetek következtek hat személlyel, változó szereposztásban. Ezek között kiszabott és kapott ostorozások éppúgy szerepeltek, mint a lányok megkötözése és meghágása – mindenfajta perverzió és exhibíció kíséretében. (Corday döbbsen hallgatja mindezt, mások cinikus megjegyzésekkel reagálnak a háttérben.)

Sade kiveszi Marat kezéből a papírt, megnézi, majd összehajítja és eldobja. Nem akar erről semmit mondani, mégis válaszol a „vádakra”. (Itt vált vissza az előadás Weiss szövegére.) A XV. Lajos ellen sikertelen merényletet végrehajtó Damien válogatott kegyetlen kínzásokkal végrehajtott kivégzésére emlékezteti vitapartnerét (és a többieket is). Ez mi-ben volt külön ennél? – kérdezi a gesztusa. Ehhez képes „örömtelen már a mi inkvizíció” – vált vissza Sade a forradalom jelenére (pontosabban közelmúltjára). Azt állítja, hogy mára az vált hétköznapi valósággá, ami korábban eltévelyedésnek, perverzióknak számított: „Öldöklésünkben nincs már lobogás / hétköznapi rendünk tartozéka – mondja. – / Szenvedély nélkül ítélkezünk / nincs többé szép individuális halál / ami maradt / az valami névtelen és érzéketlen elhullás csupán”. Így érkezik vissza a gondolatmenet a természet közönye teremtette emberi közömbösséghez, ami mostanra világtörvénné vált. És még azt is hozzáteszi: „Én nem tudom hogy a hóhér vagyok-e vagy az áldozat”. Nem biztos, hogy mentségnek szánja, de magyarázatnak mindenképpen azt, hogy visszatér a „kísérleteihez”, illetve a könyveiben szereplő borzalmakhoz. „Kieszelem a legborzalma-

sabb kínzásokat / és ha leírom / mind magam szenvedem el”. „Mindenre képes vagyok és mindentől elszörnyedek”. Itt újabb betoldással egészíti ki Weiss darabját a kaposvári szövegváltozat. Sade ugyanis arról kezd el beszélni, hogy a forradalom teremtette végzetes helyzetek ugyanazt hozzák elő az ember mélyéről, amellyel valójában ő is „kísérletezett a laboratóriumokban”.

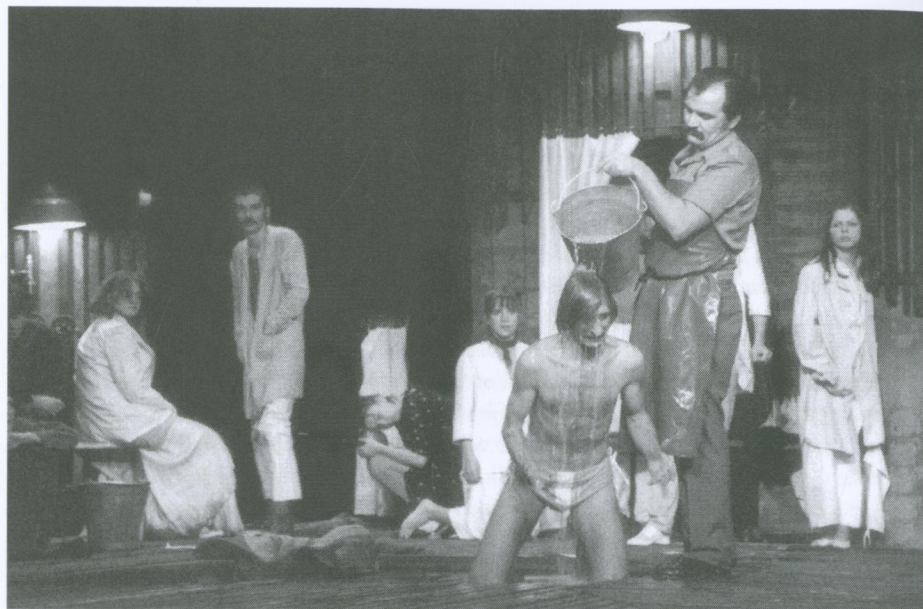
„Azt is látom – mondja –, hogy mások a felismerhetetlenségig eltorzulnak és kiszámíthatatlan tettekre ragadtatják magukat. Például a múltkor láttam a szabómat, egy törekény művészetbarátot, aki szívesen filozofálgatott velem. Láttam, amint habzó szájjal nekiron- tott egy felfegyverzett svájci testőrnek, és egy doronggal alakatlan csomóvá verte.” Aztán még azt is elmeséli, hogy miképp tépte ki az áldozat mellkasából a még lüktető szívet”.

„Tébolyult állat” – kiabálja be valaki hátulról. A Sade-nak szánt mocskolódást egy fehér ruhás nő megszólalása általánosítja, és egészében magára az emberi lényre vonatkoztatja. Ez szintén a kaposvári szövegváltozat kiegészítése, nem szerepel Weiss szövegében. „Tébolyult állat!” – ismétli meg a fehér ruhás nő. Majd pontosítja: „Tébolyult állat az ember. Sok ezer éves életem során sok ezer gyilkosság bűnrésze voltam, jól megtrágyáztam mindenütt a földet az emberi zsigerek kásával. Mindenütt a talpunk alatt, akárhová lépünk, rothadt tetemek. Hamvak, hajcsomók, kivert fogak, szétvert koponyák. Tébolyult állat vagyok én is.” Mintha a történelem szelleme szólalna meg, keserű leltárát adva több ezer év emberi történéseinek. (Vagy mintha a Delacroix-festmény allegorikus alakja lépne elé, aki a szabadság helyet a pusztulásba vezeti a népet.) Sade szempontjai azt teszik világossá, hogy ezzel az embermélyi rettenettel kell szembenéznie mindenkinek, aki bármiféle társadalmi cselekvésre vállalkozik. Még Marat-nak is. Mert sosem lehet tudni, hogy a rend felbomlása mit hoz elő az emberből.

„Az ég és a föld világa mily átláthatatlan”

Sade és Marat vitájához más szereplők is csatlakoznak, és más nézőpontokból mást is mondanak az emberről, a történelemről. Megjelenésükkel újabb szempontokat vetnek fel a társadalomról szóló „diskurzusban”. Egy csendesebb pillanatában Jacques Roux (Karácsony Tamás) ugyanúgy a halált teszi meg az emberi cselekvések viszonyítási pontjának, mint Sade. „Egyik oldalon sincs dicsőség / mindkét oldalon csak feltüzelt és beszart katonák állnak” – mondja a háborút ostorozva. Szerinte az emberek „ugyanazt akarják / Nem akarnak föld alá kerülni / hisz járni akarnak a földön / s nem falákon”.

De az előadás nemcsak azt kérdezi, hogy milyen erők mozognak az emberben, hanem azt is, hogy ezek aztán miképp hatnak az emberek között. (És hogy működnek-e a társadalomban mélyebb, emberen túli vagy emberfeletti erők?) Sade épp belekezdene a gondolatába, hogy „meg kell ismernünk önmagunkat”, „mielőtt kimondjuk mi a rossz és mi a jó”, amikor magából kikelve beront egy beteg (Hunyadkürti György), és elüvölt egy kifordított Miatyánkot. (Nemcsak az imaszöveg vált az ellentettjére, hanem a beteg is kifordul magából, miközben dühöng, a ruháját is letépi magáról.) „Sátán ki vagy a pokolban / jöjjön el a te országod / legyen meg a te akaratom / bocsásd meg a mi bűntelenségünket / szabadíts meg a jótól / ... vigyél minket a kísértésbe”. Hogy lehűtse felindultságát, a marcona felügyelő egy vödörből vizet borít a beteg fejére. Hiába csorog azonban végig az arcán a víz, ő csak kiabál tovább. Végül mégis összeesik, és a felügyelő kicibálhatja.



Középen Hunyadkürti György (az „imádkozó” beteg) és Krum Ádám (Felügyelő)

Egy magából kifordult világ imája ez, ahol a mennyország ígérete szabadította rá a világra a poklot. Mert a sátáni Miatyánkkal *Marat liturgiájára* reagált a beteg, amiben Marat arról beszélt – miközben a Kórus áhítatos éneke festette alá szavait –, hogy „a papok végignézték” a társadalmat eluraló „jogtalanságokat / nagyokat hallgattak”, és belenyugvársra biztatták a szenvedőket. „E föld csupán a vezeklés stációja ... Így préselték ki a nincstelenekből / utolsó garasait is / ... és így szóltak az éhezőkhez / ... szenvedjete mint ő a kereszfán / mert így akarja Isten”.

Egy Isten által uralt világ reményét így tüntette el a szenvedő Krisztus képe. „Így a nincstelenek beérték a vérző / megfeszített és megkínzott képével / önnön elesettségük képmásához fohászkodtak / s a papok pedig mondták / ... tűrjétek némán a szenvedést / és imádkozzatok kízóitokért / ... és tiétek leszen a paradicsom”.

Kell-e ennél több, hogy az ember eltévedjen? Így nemcsak a jó és rossz mosódik össze, hanem összetévesztődik a menny a poklallal, az isten az ördöggel. Hisz a megváltás csak szenvedést jelent, az ég ígérete a pokol elfogadását. A jóra a gonosz hivatkozik, és aki az igazat kutatja, romlottnak titulálják. De amikor ez a visszajára fordított világ változni kezd, könnyen eltévedhet az ember a hirtelen támadt útvesztők között. Ez történt az imént „imádkozó” beteggel is. „Egykor apát volt és jól ismert prédikátor – mondja róla a Kikiáltó –, s itt él most távol hírneves kolostorától”. „Az efféle közjáték nálunk elkerülhetetlen / de csak a szenvedés nyilatkozik meg ebben” – kommentálja a Kikiáltó az egykori apát sátáni imáját.

Hasonlóképp eltévedt figura Jacques Roux, a pap, aki üvöltve szólítja fegyverbe a népet, az urak, papok ellen hergeli őket, a háború ellen agitál. (Tombolását két betegtársa próbálja csitítani, de szorításukból folyton kitépi magát, és üvöltözik tovább.) „Új vallást

fedezett fel egy pillanat alatt / összekeveri a szószerket és az utcát / meggyötört lelkét a gyűlölet kopói nyúzzák” – magyarázza viselkedését a Kikiáltó. És rá is érvényes az, amit a kifordított Miatyánkot mondó beteggel kapcsolatban állított: „Ezzel én önöket csak emlékeztetni akartam / hogy az ég és föld világa milyen átláthatatlan”.

(Hogy ez mennyire érvényes az emberre is, kiderül a kaposvári szövegváltozatban Jacques Roux-val kapcsolatban később. A második rész elején, a barikádöt idéző jelenetben, mikor Jacques Roux azt üvöltözi a tömegnek, hogy „az ellenséget letiporni most kell / Ártalmatlanná tenni mind”, akkor Marat párhuzamosan beleszövi Roux felbujtó beszédébe az üvöltöző élettörténetét is. Ez szintén nem olvasható a Weiss-darabban. „Jacques Roux ellen évekket ezelőtt gyilkosság gyanúja miatt elfogató parancsot adtak ki – mondja. – Aljassága és erkölcstelensége miatt nem kapott állást. Kénytelen volt egy másik egyházmegyébe menekülni, ahol egy tekintélyes pártfogója révén káplánnak nevezték ki, de viselkedésén itt sem változtatott. ... mint tettek bűnrészese vagy mint más rovtomultúak felbujtója, a legsúlyosabb bűnügyekbe keveredett. Ekkor kénytelen volt innen is elmene-külni.”)

Jacques Roux viselkedését Sade nem a társadalomban való eltévedésnek (vagy emberi eltévedésnek) látja, hanem emberi mimikriek. „Bravo barátságcsuhád épp kedvemre való / mert épp ez a legokosabb most – mondja nem tiktolt gúnnal – / mindig készen állni / elbújni a zsákban / és felbukkanni ha kedvez a perc / vagy ismét lelépni ha kell / A csuhád Jacques Roux pompás mimikri”. (Itt is sokkal pontosabbá, egyértelművé teszi a gondolatot a kaposvári szövegváltozat.¹)

Vajon még hányan játszanak ilyen emberi mimikrit a társadalomban? Nem ez az egyik fontos oka annak, hogy a társadalmi törekvések más eredményre vezetnek, mint amiért elindultak a küzdelmek?

Sade-dal ellentétben Marat ismét nem emberi, hanem társadalmi okokat nevez meg. Szerinte azért kiismerhetetlen az emberek viselkedése, mert „úgy megfertőzött bennünket néhány gondolatmenet / ami nemzedékről nemzedékre szállt / hogy gyakran még a legjobbak sem tudnak magukon segíteni”. Az új akarásában mindig ott vannak a múlt korlátai. „A konventben még mindig egyedek ülnek / becsvágy tüzei mindegyiket / át akar menteni a múltból valamit / az egyik egy szép képet / a másik a szeretőjét / az egyik malmait / a másik hajógyárait / az egyik hadseregét / a másik királyát / és itt tartunk megint / ráaggatjuk a polgárjogokra / a meggazdagodás szent jogát”. (Korábban hasonlóképp fogalmazta meg Marat, hogy hova jutott a forradalom: „lassan kiderül / hogy ez a forradalom kereskedők és szatócsok érdekében történt / A polgárság az új győztes osztály / alatta a többség / a rövidebbet húzza mint mindig”).

Sade mélyen egyetért Marat iménti állításával. Hiszen ilyen az ember, „egyed”, nem is mozgathatja más, mint ez az önzés. Ezzel Simonne (Lázár Kati) kijelentésére reagál. „Mindenkinek csak a maga bajával sérelmeivel” jön – mondja az asszony, magyarázatul arra, hogy miért nem enged be senkit Marat-hoz. „Így van ez – reagál Sade – számukra ez a forradalom”. Esmék helyett banális törekvések mozgatják az embert. „Fáj a foguk / és ki akarják húzatni / Ha lekozmaált a levesük / izgatottan jobb levest követelnek / Egyiknek túl apró

¹ A darabban csak ennyit mond Sade: „ez a legokosabb most / e csuhában / forradalomról prédikálni”.

a férje / és hosszabbat akar / A másik cipője szorít / s a szomszédé úgy látja tágasabb / ... Így jutnak el a forradalomhoz / s azt hiszik mindezt megadja nekik / ... cipőt / új férjet / új asszonyt / és megrohanják az erődket / aztán itt állnak / és minden olyan mint azelőtt / kozmás a leves / ... a partner az ágyban / bűdös és elnyűtt / és minden heroizmusunkat / ami bennünket a kloakába hajtott / odatűzhetjük a kalapunk mellé / ha ugyan van még kalapunk”.

Jacques Roux (már idézett szavai) szerint sincs szó semmiféle heroizmusról a társadalmi és harctéri küzdelmekben. De ő alapvetően Marat-val ért egyet. Akkor kiáltja fegyverbe a népet, amikor a forradalmár arról beszél, hogy a többség már megint a rövidebbet húzza. „Küzdjete a jogaitokért / Ha most nem szerzitek meg amit kell / várhattok egy évszázadot” – üvölti tele elkeseredett szenvedéllyel. „A forradalom piszkos munkájához jók voltatok nekik / de most fintorgatják az orrukat / mert izzadságtól büzlötök” – utal a győztesekre. És hogy lázadásának iránya világos legyen, felcsimpaszkodik Coulmier emelvényére: „Mutassátok meg nekik / milyen sokan vagytok”! Az igazgató természetesen hevesen kikéri ezt magának: „ilyesmit kell itt hallanunk / ... nekünk akik megteremtjük a fellendülést.” „Ez aknamunka – rikácsol egyetértőn a felesége is –, Ez mégsem megengethető”.

A Kikiáltó viszont így kommentálja Jacques Roux kirohanását: „Itt legyen a Paradicsom itt tevékenykedjenek / Valóra váltva nem sejtett új rendszereket / Csak azt nem tudja, hogy lehet ezt elérni / Mert cselekedni nehéz” (hosszú szünet) „és könnyű beszélni”.

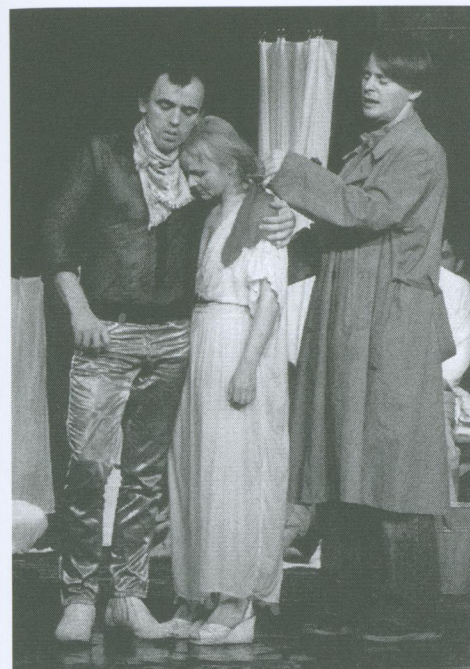
Lehetséges-e az utópia?

Ez is többször visszatérő kérdés a darabban, illetve az előadásban: megvalósítható-e a földi pokol helyére álmódott paradicsom. És hogy ez a rendre újjáéledő törekvés miféle új rendszereket hoz létre a régiek helyére? Egyáltalán fenntartható-e az az utópia, amely valamiféle ideális társadalmat remél?

„Eljő az idő midőn / minden lény szép harmóniában él / és az összhang egybefűz” – éneklí szépen ívelő dallammenetben Corday. „Eljő az idő” – ismétli Duperret, de ő megtöri a dallamot, és hadarva sorolni kezdi, hogy milyen is lesz ez a vágyott új világ: „mikor a társadalom minden egyede megvalósíthatja önnön szabadságát mások megnyomorítása nélkül az egyenlőség alapján valóra váltva a testvériség eszméjét a magát kormányzó közösség szavazati joggal rendelkező egyenjogú tagjaként”. Így fűzi egyetlen utópiába a francia forradalom hármasszavát.

„Az erény lesz majd az úr – szól ismét Corday szép éneke az ideális társadalom új moráljáról – és az élen járó honfiak / majd vigyáznak miránk”. Duperret közlendője viszont most sem fér bele ebbe a harmonikus dallammenetbe, így ismét szétöri ezt a „rapelése”: „Eljő az idő / mikor a legkiválóbb férfiak szövetségben forrnak össze, hogy felszabadítsák a még öntudatlan de minden jóra és szépre fogékony népet a tudatlanság, a terror és a szegénység és a különféle butító eszmeáramlatok sok ezer éves megnyomorító rettenetes igája alól”. (A végén hetyke mosolya fitogtatja, hogy képes volt mindezt végigdarálni.)

Corday dalának utolsó versszaka a jogállam utópiáját vázolja fel: „Eljő egy társadalmi rend / ahol minden embert véd a jog / és védheti maga magát”. Duperret ismét kiegészít és kontráz (és hadarós prózává rángatja szét az éneket): „Eljő az idő / midőn az alkotmány



Bezerédi Zoltán (Duperret), Pogány Judit (Corday)
és Máté Gábor (Kikiáltó)

az ember természettől adott egyenlőségét a társadalmi szerződésen alapuló magasabb rendű együttélési formáknak veti alá mindezek következtében megvalósul a törvény előtti egyenlőség és így az eszményi állam önmagától létrejön”. (A kaposvári előadásban itt Duperret jóval hosszabban „beszél”, mint a darabban. A jogállamról szóló elvek sem olvashatók az eredeti szövegben. Eörsi István új dal-szövegei ezúttal is finoman továbbgondolják és aktualizálják a Weiss-mű dalait. Az utolsó versszak a francia politikai gondolkodásban gyökerező fogalmakat vet fel, melyek a Kádár-rendszer ellenzékének is fontos szempontjaivá váltak a 80-as években. Ugyanakkor az előadás eleve ironikusan viszonyul Duperret „utópiájához”. Nemcsak a hadarós prozódia utal erre, hanem a szereplő hányaveti gesztusai is. Az utolsó versszak előtt például egy *Népsportot* kell kivenni a kezéből a Kikiáltónak, hogy ne azt olvassa, hanem tördjön a feladatával.)

„Ezek a közkezen forgó hazugságok az eszményi államról” – reagál dühösen Marat is az utópiák felvázolására. (Harminc évvel a rendszerváltás után talán mi is megkérdezhetjük, hogy mi is lett a Corday és Duperret duettjében felvázolt alapelvekből, amely a 80-as évek magyar értelmiségének utópiája volt.) „Ne higgyétek soha hogy erőszak nélkül ki lehet fogni rajtuk” – mondja Marat a tömegnek (a többségnek) a gazdagokról. A hatalom birtokosairól beszél a népnek, de a kaposvári előadásban mindezt közvetlenül a közönséghez fordulva mondja, nyilvánvalóvá téve a jelennek szóló áthallásokat: „Ne hagyjátok becsapni magatokat / amikor azt mondják / hogy most már jobbak az állapotok / Vagy ha a nyomort nem látjátok már / mert átmeszelték / És ha pénzt kerestek / és venni tudtok érte valamit / ne higgyetek nekik”.

Az előadás teljesen átfogalmazza Marat „szónoklatának” ezt a részét. Weiss utalásai sokkal inkább a konkrét (francia) történelmi helyzetre érvényesek, a kaposvári szövegváltozat viszont általánosabb társadalmi folyamatokat fogalmaz meg, így jobban vonatkoztathatók a Kádár-kori jelenre, működhetnek az áthallások. „Ne higgyetek nekik / ha nyájasan vállon veregetnek / És azt mondják hogy / a különbségek szóra sem érdemesek / már és nincs ok többé viszályra / Mert akkor vannak a helyzet magaslatán” – folytatja Marat.

Corday és Duperret duettje és Marat-nak az erre adott reakciója határozottan jelzi, hogy a társadalmi utópiákkal mindig az aktuális hatalom törekvése áll szemben, amely ugyan a jelent nem a megvalósult utópiának (az ideális államnak) állítja be, csak az ehhez vezető út egyik fontos állomásának. (Ez a szempont – hogy a hatalom szerint úton va-

gyunk az utópiához – sokkal hangsúlyosabb az előadásban, mint a darabban.) A hatalom ezzel próbálja legitimálni az éppen fennálló rendet. (És „a szocializmus építése” idején ez különösen aktuális volt.) Így állítja a hatalom az utópia helyére a társadalmi nyugalmat mint vágyott (és elérhető) célt. Ezzel egyrészt negligálni próbálja a jelen feszültségeit. (Erre utalt az imént Marat is, amikor az átmeszelt nyomorról, a mostani „jobb állapotokról”, a viszonylagos jólétről beszélt.) Másrészt a fennálló hatalom ezzel a gesztussal minden feszültséget, társadalmi ellentétet a meghaladott múltba próbál száműzni. Így határolja el magát a saját történetétől is. Az új rend az eszményihez közelítő értékekkel hitegeti polgárait: ha nem is valósultak meg a (közös) társadalmi célok, de legalább úton vagyunk feléjük. Ezáltal a maga belső ellentmondásait úgy fedi el, hogy ezeket a múlt hibáinak mondja, és meghaladott szörnyűségeként, helyrehozott hibákként beszél róluk. Már minden jobb, mint egykor, megszüntettük a túlkapásokat, miközben az alapvető célok nem változtak, sőt közelebb is kerülünk hozzájuk. (A 80-as években a Kádár-rendszer számára az 50-es évek jelentette ezt a meghaladott múltat: a hivatalos politika értelmezése szerint ez a történelmi időszak tele volt tévedésekkel, túlkapásokkal, de alapvetően helyes célokat tűzött ki.)

A konszolidáció jelene

Coulmier, az igazgató először kikéri magának, hogy a színjátások bemutadják az egykori szörnyűségeket a színpadon. A Kikiáltó – mint említettük – először azzal érvel, hogy „csak azt mutatjuk ami e város falain belül / egykor lejátsszódott”, de aztán rögtön átvált arra a nézőpontra, amit korábban az igazgató ajánlott, és ő is a legyőzött múlttól, a tisztább fényű jelenről kezd beszélni. Ennek a „retorikának” az átvételével a Kikiáltó Coulmier számára is elfogadhatóvá teszi a színjátékot. Így már nem a felforgató szándék tűnik ki belőle. (De az elégedetlenség valahogy mégis rendre kitör a „színjátásokból”).

Az igazgató is újból és újból kiakad a játék egy-egy részletén. Uszítónak tartja például Jacques Roux jelenetét. „Megegyeztünk abban hogy ezt a részt kihúzza” – mondja dühösen Sade-nak. A Kikiáltó megnyugtatónak szánt gesztusai néha mintha túl is teljesítenék a hatalom elvárásait. „Elnyomásról pedig egyáltalán szó sem lehet ma / Ellenkezőleg minden megtörténik a nyomorenyhítésre” – kommentálja például Jacques Roux kirohanását. Valójában az igazgatónak válaszol a Kikiáltó, amikor megnyugtatóképp a közönséghez fordul: „Ha valaki találva érzi magát tán a publikumból / kérjük hogy mérgét most hűtse le újból / jusson eszébe és akkor szívében is derű ébred / hogy pillantásunk csakis a múltba réved”. Ezt a kettős beszédet követi végig. Szó szerint az igazgatónak ad igazat (amit játszunk, az csak a múltra érvényes), de ironikus gesztusai (a közönséghez intézett kiszólásai) az ellenkezőjét is jelentik (hisz ezek a megjelenített történelmi korból éppen az előadás jelene felé nyitnak kaput).

A kompromisszumra kész Kikiáltóval szemben Marat folyton az elvesztett eszményekre figyelmeztet. „Miközben messzebb kerültünk mint bármikor a céltól / néhányan úgy látják / hogy már meg is nyerték a forradalmat” – mondja. És a négy énekes egyetértően bele is kezd egy dalba a jelenkori hatalom képviselőiről: „Mindegyik nagy pofájú / mért nekik megy csak jól / mér mér mér mér / könyökük óh de kemény / miért az övék a pénz”? Ezzel a saját elkésztető helyzetüket állítják szembe: „minket mi vár / életünk sívár / luki

lakás /luk üres luk / luk a ruhánk / egyebünk sincs”. (Itt is nagyon finoman aktualizálnak Eörsi dalszövegei.)

Lassan a többi ápoló is egyetértően csatlakozik az énekesekhez: „Marat mit ér a sok tűz és láng / Marat most kell kell egy új változás / Nézz ránk Marat / nézd a sok rongyost / kezdjük a forradalmat most”. Ez is a kaposvári előadás kiegészítése a darabhoz, hogy ismét elhangzik az előadás eleji kórus, sőt a dallal (dallammal) együtt visszatér az akkori kép is: Marat menetel a „tömeg” élen – igaz most térdre ereszkedve –, a többiek elszántan követik. De most a „forradalmi csoportképet” két ápoló önti telibe egy-egy vödör vízzel – így hűtik le az elszántságukat.

Némi zavar és csend után a Kikiáltó a szokásos modorában reagál a helyzetre: „Gondoljuk meg tisztelt közönség / hogy mily hebehurgya és buta a köznép / Bajba sodorja magát mindig újra / a csapásokból semmit sem tanulva” – mondja, majd így folytatja: „Ahelyett, hogy itt ugrál fejvesztetten dühödten / hallgatnia kéne ilyen nehéz időkben / s azoknak dolgozni és azokban bízni / akik önjerejükből megint felépítenek ... valamit.” (Az utolsó szó előtt hosszan töpreng, hogy minek is lehetne nevezni azt, aminek az építése éppen most zajlik. Ez a részlet szinte szó szerint ugyanígy szerepel Peter Weiss Görgy Gábor fordította szövegében, de a jelenbe nyíló átjárók – és az eddig működtetett áthallások – miatt a 80-as évek elejének közönsége elsősorban a saját korára gondolhatott. A hatalom képviselőitől (és az újságok lapjairól) folyton a szocializmus építéséről hallott, az újságok lapjain is állandóan erről olvasott. Ezt helyettesíti az előadásban ironikusan elmondott, jobb híján talált és hosszas gondolkodás után kimondott „valami” szó.)

Ezután azzal folytatja a Kikiáltó, hogy az iménti (a vizesvödörrel lehűtött) affér nem zavarhatja meg az általános társadalmi békét: „Akárcsak Önök hölgyeim és uraim / zivizesen járnánk mi is ama egyezség útjain / amelynek eredménye az általános szabadság / ami szinte már meg is valósult manapság” – mondja. „Na” – ért egyet az igazgató, és végre elégedetten ülhet vissza a helyére.

Szabadság vagy egyenlőség?

Ellentétek azonban nemcsak a kitűzött társadalmi célok és a megvalósuló hatalom érdekei között léteznek. A kaposvári előadás azt is jelzi, hogy sokszor maguk a célok is belső ellentmondásban vannak egymással. Sőt, emberileg is kérdéses a megvalósíthatóságuk.

Két csuromvizes szereplő között zajlik Duperret és Corday beszélgetése (hisz az előbb ők is ott álltak a tömegben, amelyet az ápolók hideg vízzel fékeztek meg). „Várd ki a napot / amikor ezt a szót hogy szabadság / ismét ki szabad mondanunk” – üvölti a férfi a jelenet végén. És Corday-ban is leginkább a szabadság korlátozása kelt gyűlöletet Marat-val szemben – a terror fenyegetése mellett. (A lány azt mondja, hogy „az utcán mindenütt arról beszélnek / hogy Marat legyen ... a tribun és diktátor”, de szerinte „célja a bomlás és törvénytelenység”).

Marat ehhez képest rendre az egyenlőség képviselőjeként lép fel. Sade-ot is ezzel dühíti fel: „Még mindig hiszed hogy az igazság megvalósítható? / És mindenki egyforma képességekkel születik? / Még mindig hiszed hogy minden ember minden helyen ugyanannyit ér? / És senki sem akarja magát összemérni mással?” Majd egy prózában „elénekelt” dalt ad elő az emberek különbségeiről. (Ezt a négy énekes remek pantomimje kíséri). „Azt hi-

szed boldoggá tudnád tenni őket / ha mindjárt alig hogy elindultak / az egyenlőség falába vered az orrod – kérdezi a végén – / Hát az hiszed létezne haladás ha mindenki csak egy kis részecske volna csupán egy roppant láncolatban / Még mindig hiszed hogy az emberek egyesíthetők / amikor látod hogy a kevesek akik az egyetértés jegyében indultak / máris hajba kaptak és csipcsup dolgokért / halálos ellenségek máris”.

„Nem csip-csup dolgokért / az alapelvért folyik a harc” – üvölti Marat. De arra nem tud válaszolni, hogy ezek az alapelvek, amelyeket a francia forradalom kitűzött, mennyire férnek össze egymással. Hogy megvalósítható-e egyszerre a szabadság és az egyenlőség. Hogy vajon nem csak egymás kárára, a másik feláldozása árán érvényesíthetők-e? (A 80-as évek poláris világrendje e két érték ellentéte alapján is leírható: a liberális nyugati társadalmak a szabadság értékét helyezik előtérbe, veszni hagyva az egyenlőség elvét, a kommunista országok viszont az egyenlőség elvét tekintik alapvetőnek, és ennek érvényesítéséhez a szabadságot is korlátozhatónak vélik.)

Marat is ide jut el az előadás végén. Ez ismét csak a kaposvári szövegváltozat kiegészítése. Halála előtt, az utolsó pillanatokban az állambiztonságról szóló alapelveit fogalmazza meg: „A véleménynyilvánítás szabadságát semmi sem gátolhatja, ha az a haza javát szolgálja, és nem a pusztulását” – mondja. „Aki jót akar tenni, annak korlátlan a szabadság, aki rosszat, annak nem jár a szabadság. Ugyanezen okból ellenőrizni kell a postaforgalmat is, hogy semmiféle veszedelmes iratot ne továbbíthassanak” – teszi hozzá. „Mindaddig rossz felfogást követtünk e téren, és politikánk méltó volt a bolondokháza lakóihoz. Van-e olyan ország, ahol le ne fognák és meg ne büntetnék a fennálló rend felforgatóit?” – zárja gondolatmenetét.

Ezzel Sade sem érthet egyet. „Egykor azt mondtuk hogy a felsőbbiség kezében a törvény / a kormányzásnak csak eszköze lesz” – emlékeztette egy korábbi jelenetben Marat-t a közös alapelvekre. „És most azt akarod hogy a fejed fölött döntsön valaki / megítélje amit leírtál és ilyen munkára vagy amolyanra kényszerítsen / és új szabályokat írjon elő újra meg újra”?

Kegyetlen társadalom – a korbácsolás

De ez nem azt jelenti, hogy (Marat egyenlőség-elvével szemben) Sade a szabadság alapelvét képviselné. Ő inkább azt a szalonképtelen öszinteséget vallja, amely az emberi természet valóságából indul ki, és ehhez méri minden társadalmi eszmény megvalósíthatóságát. Azért dühös, mert a másik nem képes belátni, hogy az emberek nem alapelveik, hanem egyszerűen csak az ösztöneik alapján cselekszenek.

„Ma kellesz nekik” – mondja Marat-nak –, és „az urnát a poraiddal a Pantheonba helyezik / de holnap ... darabokra török az urnát / és azt kérdezik / ... ki volt ez a Marat”. Sőt – ahogy a darab vége felé hozzászól Sade – még bűnbak is válhat Marat-ból: „Találnak majd valakit akire rászóhatnak mindent / és elnevezik majd vérszomjas szörnyetegnek / aki bevonul a történelembe e néven: Marat” – és rámutat.

Marat-ból az a kétely hiányzik, amely Sade-ot mindig is eltöltötte. „Mert gyűlöltem ami én vagyok / és gyűlöltem gondolkodásom korlátait” – mondja Sade magáról. Ezzel magyarázza a kínzásokat is, amit kirótt magára: „meghagytam hogy kötözzenek le s ne kíméljenek”. És most is szeretné kiválasztani azt, aki megkorbácsolja. Ez a szereplő természetesen Corday lesz.



Lukács Andor (Marat), Jordán Tamás (Sade) és Pogány Judit (Corday)

Ez a jelenet az előadás egyik legemlékezetesebb, legexpresszívebb képe. Maga Ács János mesélt arról, hogy milyen nehezen született meg. „Arra nagyon emlékszem – és ezt az összes színész is kérdezte –, hogy miért tökölkölök én annyit azzal a korbácsos jelenettel. ... Ez azért van, mert amikor én tizennyolc éves gyerekként statiszta voltam abban a [Marton Endre rendezte] Marat-előadásban”, „nekem nagyon tetszett” ez a jelenet. „De azt gondoltam magamban, hogy nekem valami más kell... Pedig nem szoktam ilyet csinálni, és nem is szoktam megnézni valamit, hogyha rendezek, de hát ebben benne voltam, jóval később derült ki, hogy én ezt fogom rendezni. Olyan erős hatással volt rám ez a jelenet, hogy azt akartam, hogy ez nagyon más legyen.”

A Nemzeti Színház előadásában „Sinkovits térdelt, így mondta a szövegét, Váradi Hédi-nek pedig hosszú parókája volt, és ahogy mondta a szövegét, a hosszú hajával végigsöpörte a félmeztelen Sinkovitsnak a hátát. Egyre erősebben, egyre gyorsabban, egyre vadabban.” A kaposvári előadás készítése közben ezen a jeleneten „a régi stúdióban hárman, a Pogánynyal, az Andorral, Jordánnal hosszan gondolkodtunk, és külön próbáltuk, hogy hogyan legyen. Egészen addig, míg rá nem jöttem, hogy úgy jó, ahogy megoldottuk.” „Nekem nagyon tetszett az a régi jelenet, csak közben eltelt nem tudom, hány év az én fejemben, és teljesen mást akartam csinálni. Jobbat akartam, mélyebbet akartam. Az csak egy szexuális gondolat volt, hogy egy szép nő a hajával ostorozza. Ostorozás kell. Bele is van írva a darabba. De az, hogy közben ez politikailag mit jelent...” „Komplexebb kép lett így.” (Eörsi)

Ács János rendezésében nem is annyira a jelenet politikai, mint inkább metafizikai tartalmai nyílnak meg. Mert a szadista helyzetet úgy állítja be a rendezés, hogy ez három

ember egyesülését mutassa. A gyönyör helyett azonban a közös kín válik meghatározóvá. És az, ahogyan ez az emberi perverzió a lélek mélységeit is megnyitja – a rendezés az érzéki képnek ad metafizikai tartalmakat így. Eközben megteremti vele a perverz érzékiség mitológiáját is. Sade iménti dühös szavait ugyanis fizikai akció kíséri: a márki ráborítja Marat-ra a kádat, aki ezt alászorulva, a földön fekvő két kezével tartja maga fölött, hogy ne zuhanjon rá a mellkasára vagy később már a nyakára. Még nagyobb lesz a fizikai megpróbáltatás, amikor Sade is ráfekszik a felborított kádra. Itt kezdi „ostorozni” őt Corday.

Az „aktus” előtt Sade leveszi Corday nyakából a piros kendőt, amit a lány később a márki meztelen hátára terít. Sade úgy rakja a kezét a kád két (most felfelé meredő) apró lábához, mintha kötélcsomó kötné gúzsba a kezét. Corday a vödörbe mártott vizes ruhával ütlegeli a kádon fekvő Sade-ot. Így az ütések súlyát Marat is érzi, aki egyre nagyobb erőfeszítésekkel tartja alul a kádat, hogy az ne zuhanjon rá. Ebben a nagy erejű közös képben (akcióban) egyesíti a rendező a történet három főszereplőjét. Ez nemcsak az összeforrott közös sorsukat (és közös fájdalmaikat) jelzi, hanem szétválaszthatatlan egymásra utaltságukat is.

„Most elmondom neked / mit gondolok erről a forradalomról / melyből magam is kivettem a részem” – kezdi a korbácsolás közbeni vallomását Sade. Majd arról beszél, hogy amikor a forradalmi tárgyalótermekben ült – „nem vádlottként ahogy szoktam / hanem mint bíró” – képtelen volt az elfogottakat hóhérekre adni. „Láttam nem vagyok alkalmas arra hogy öljek / holott ez volt a végső lehetőség / hogy létem végső bizonyítékát kicsikarjam”.

Közben ráüvölt Corday-ra, hogy üsse. De folytatja a vallomását arról, hogy „a nagy esély előtt émelgett” a gyomra, és a tisztogatási akció közben összegörnyedt és hánynia kellett. Mert „láttam mennyire beváltak jóslataim”. De nemcsak az „értelmetlenné vált megtorlás”, „az elfásult embertelenség” töltötte el undorral, hanem az is, hogy „hová vezet / mi ez a forradalom”.

De nem a forradalomról mond ítéletet, hanem a nyomában születő új rendszerek közös lényegéről: „Az egyén eltorzítása / lassú beleolvadás az egyformaságba / az ítélőképesség elhalása / önmagunk megtagadása / halálos elgyengülés / egy állam alatt / melynek formája végtelenül távolra került / az egyes embertől / és megfoghatatlan”. (A közömbös természet mellé az egyénnel szemben közönyös, sőt kegyetlen társadalmat állítja.)

„Én ezért elfordulok / nem tartozom többé senkihez” – vonja le a végső konklúziót. És amikor azt mondja, hogy „nem tartozom többé senkihez” – akkor már nagyon vadul üti őt Corday. Olyannyira, hogy az ütések súlya alatt Sade lefordul a kádról. Corday is összeomlik az „aktus” végén: felsikolt, felsír, az elborult kádra zuhan. Marat is mozdulatlanul hever, miután lekerült róla a kád (és a rajta fekvő Sade) súlya. Három elernyedtest fekszik a színpadon, mintha egy fájdalmas, hármasszeretkezés után látnánk őket. „Én kilépek e színjátékból” – mondja a földön fekvő Sade. „Én már csak néző vagyok / aki semmibe be nem avatkozik” – és közben öklével veri a padlót. „Én figyelek / és amit figyelek elraktározom / És körüláraszt / a csönd”. Közben lassan Corday keze után nyúl. Búcsúzás ez a gesztus? Talán nem is a másiktól, hanem magától az élettől? (Hisz halálképzetet is kelt a korbácsolás utáni széthullás képe.) Amikor Sade rendbe szedi magát, felöltözködik, akkor még csendesebben hozzászól: „És ha eltűnök / szeretnék minden nyomot / eltörölni magam mögött.”



Középen Lukács Andor (Marat) és Lázár Kati (Simonne Evrard)

Marat is lassan feláll. Odalép a székén ülő Sade-hoz, hosszan, feszülten fürkészi, majd hozzávágja a vörös, vizes kendőt, amely Sade hátán fogta fel Corday ütéseit. De a kétely, mely Sade létezésének lényege, lassan eltölti őt is: „Miért lett olyan homályos minden” – kérdezi Simonne-től, amikor az fel akarja segíteni a földről. „Csak egy felhő volt az árnyéka – válaszolja Simonne – vagy a füst / a hullákat elégetik”.

„Jaj a másfajtajának”

A Sade által nyilvános gyónásban (korbácsolásban) bevallott emberi kegyetlenség ott munkál az egész társadalomban. Ez derül ki később Marat látomásaiból, amelyek mintegy összefoglalják életútját (és az emberi szerencsétlenségét).

Ki is ez a Marat? – kérdezte korábban Sade. De valójában – mivel a forradalmárnak nem az az alapelve, hogy „meg kell ismernünk önmagunkat” – azt kérdezte: kinek is tartják (mások) Marat-t. Ugyanezt kérdezi a Kikiáltó is: „Hallgassák meg most urak és hölgyek / Amit majd amazok örömet közölnek / róla mielőtt végképp a sírba lökik őt”. Marat látomásai hasonló (halál előtti) elszámolást jelentenek, mint Sade korbácsolása. A Sade által alapvetőnek tartott (de Marat által elmulasztott) önvizsgálatot is helyettesítik.

Marat látomásai Ács János rendezésében az előadás egyik legkomplexebb képsorozatot eredményezik, amelyek expresszíven egyesítik a „pantomim”, a mozgás, a szimbólumteremtő képi fogalmazás és a zeneiség elemeit. „Most ő felé fordítsák fülüket / ki kezdettől fogva ismeri az ügyet / első perctől körülszagolta őt / mivel a méhéből mászott elő” – folytatja a Kikiáltó és (a látomások darabbeli sorrendjét megváltoztatva) először Marat születését látjuk. Egy vajúdó nő áll megroggyantott terpeszben a kád két peremére. (Ugyanaz



Középen Lukács Andor (Marat) és Kari Györgyi (Marat anyja)

a fehér ruhás szereplő, aki korábban már „tébolyult” földanyaként szerepelt.) Hosszan szenved, míg megszületik a gyermeke: azaz lehúzzák a leplet a nő öle alatt a kádban gubbasztó Marat-ról. A születésképet egyrészt az teszi komplexszé, hogy a kádban játszódik, ahol Marat szinte egész színpadi életét töltötte, és amiben az imént még körbehordozták őt a többiek mint a forradalom hőst. De a menetet lassú ének kísérte, így inkább tűnt temetésnek, mint diadalmenetnek. Ez a gyászszertartás vált át most hirtelen a születés fájdalmas képeire. (Marat összegörnyedt alakja, ököibe szorított keze, üvöltése is ezt jelzi.)

De azáltal is komplexszé válik a születésképp, hogy az anya vajúdás közben üvöltött szavai leginkább átoknak foghatók fel. „Ellökte az ételt / napokig feküdt szótlanul / Forgácsá vertük rajta a vesszőt / Pincébe zártuk” – kiabálja a vajúdás sikolyai között. Marat ezután visszahanyatlik a kádba, miközben a születés iménti leplével egymásba gabalyodik, összefonódik az anya és az apa, és így szinte egy testté forrva állnak a kád fölött. Eközben az atyai nevelés kemény módszerei hangoznak el: „Ha megharaptam visszaharapott / toporzékolt hogy ha felakasztottam / és ha leköptem állt mint a cövek”. „Látlak titeket gyűlölt apám gyűlölt anyám” – kiabálja Marat. Eközben az ismét kifeszített lepel két oldalán állva ide-oda ring nagy kacagások közepette a két szülő (mintha – ahogy a szöveg utal rá – egy csónakban ringatóznának).

Kegyetlen társadalmi rendbe, nevelési módszerek közé érkezett az újszülött, jelzik a képek s szövegek. A kifeszített vászon egyetlen mozdulattal alakul át paravánból asztallá, és kibukkan mögüle a városi tanító alakja, aki – miközben beszél – ritmikus mozdulatokkal vesszőzi a kisgyerek Marat-t. Közben arról beszél, hogy a fiú „már gyerekkorában / csoportosan uszította / ... játszótársait”.

„Jean Paul lázas vagy” – próbálja kívülről nyugtatni Simonne Marat-t. „Nem vagyok lázas – válaszolja az –, tisztán látom már / micsoda figurák voltak ezek”. És vált a kép, a vászon Marat elé kerül, így mint valamiféle palánk mögül próbál kikandikálni mögüle. Közben dadogva erőlködik: „Amit a tanító tud tu tu tudom én is / és tizenöt éves koromra lepipálok az egye egye egyetemeket / és kiütök a nyeregből minden pro pro professzort”. A frusztrált fiú frusztrált erőfeszítését látjuk, hogy neveltetése, szocializációja ellenére is valakivé váljon.

Ismét vált a kép, és Marat köré gyűlnek a többiek, tépkedik a kézirateit, és közben kígyót-békát kiabálnak rá. Azt üvöltözik, hogy csupa plágium minden könyve, miközben udvari tisztségek után könyökölt. Meg azt, hogy amikor a kutatásaival nem ment semmire, e dilettánsnak kapóra jött a forradalom. Zubognak Marat-ra az újabb és újabb rosszindulatú előítéletek. Egy erőszakra épülő társadalom megértést nem ismerő gyűlöletbeszéde ez. „Nem a népre gondolt” – kiabálják Marat-ról –, „hanem hogy ő milyen elnyomott”. Közben Marat egyre kisebbre húzza össze magát, hogy kevésbé sértsék a vádak, illetve a szavakat kísérő heves mozdulatok.

Aztán a többiek egyetlen mozdulattal kiborítják a kádból Marat-t, így Jacques Roux veszi a vállára. Mint egy áldozatot – a keresztről levett Krisztust – tartja a félmeztelen férfit. „Jaj a másfajtajúnak – mondja keserűen –, ki mindenfelől / feszegetni próbálja a korlátokat / tágítani és áttörni”. Majd lép egyet, és keményebbé válnak a szavai is: „Világosságot akartál” – mondja, de már nem csak Marat-ról, hanem magáról is beszél: „Ezért jutottál a forradalomig / mert felismerted / hogy mindenekelőtt / a viszonyok alapvető megváltoztatását kell elérni”.

„És hogy e változások nélkül / mindaz aminek nekikezdünk / meddő marad” – fejezi be „siratását”. Lerakja a válláról a földre Marat-t, de még fogja a testet, a másik továbbra is a vállára görnyedten fekszik. Így válnak egyetlen tömbbé akkor is, amikor Simonne Marat kezébe adja (azaz Roux vállára rakja) az íróasztalját (rajta a tollal, papírral, tintával). „Mert így akarja az Isten” – éneklí lassan, fájdalmasan több szólamban a kórus. (Ez szintén a kaposvári előadás kiegészítése.) Ez a kép zárja Ács János rendezésének első részét. (Peter Weiss darabja ugyanilyen aránytalanul tagolódik. Így játszotta a Nemzeti is a magyar ősbemutaton a darabot: a másfél órás első részt követte a félórás második.)

A vég – végzet

„Most pedig mivel nincsen messze már a vége / az események gyorsan pergő menetébe / könnyebbésségül illesszünk egy más időelemet / mintha mindez csupán színleg történne meg / és csak játszanánk egy színelőadás alatt / és mintha a vég ami felé minden halad / egyéni óhajok és vágyak szerint még / megváltoztatható és feltartóztatható lehetne mindig” – jelenti be a szünetet a Kikiáltó.

Ezzel nemcsak a színház a színházban játékra hívja fel ismét a figyelmet (amelyet az állandó kiszólások – és az ezekhez kapcsolódó áthallások – egyébként is végig ébren tartottak), hanem a darab és az előadás egyik meghatározó motívumára is. Mert már a kezdetén bejelentették, hogy a játék Marat haláláról fog szólni, tudjuk, hogy minden e felé a vég felé halad. De vajon elkerülhető (lett volna) ez a befejezés? Vagy ez maga a végzet? Mivel azonban az előadás (és a darab) nemcsak Marat haláláról szól, a tágabb tematikának

megfelelően nemcsak a főszereplőre érthetjük az iménti kérdéseket, hanem a társadalmi folyamatokra is. Ilyen a forradalom természete? Ez minden jobbító szándék végzete?

„Mindenki azt ígérte / hogy a szenvedésnek vége / most hát ki mondja meg / hogy mit főztek ki ezek” – énekelte még az első részben a négy énekes, és a maguk plebejus szemlélete (és időnkénti fogalmazásmódja) szerint még azt is hozzátesszik, hogy „őszintén érdekelne, hogy engem ki szart le”. A kaposvári előadás kiegészítése az, hogy a négy énekes egy cigánynótás, sírva vigadós dallal siratja el a forradalmat. „Isznak na nézd úgazdag majmok / kortyolják a papok levét / pénzben úszik a sok nagy bajnok / szarban úszik megint a nép”. Itt is működnek Eörsi István dalszövegeinek finom áthallásai, amelyek nemcsak a játék, hanem az előadás jelen idejére is utalnak: „jól hazudtok újságok / és a házban ti képviselők / csak hamuka jár a pofátok / csak fíngtok és tömitek a nőt” – éneklük a dalban, amelynek refrénje szerint („forradalom forradalom / da-da-da-da da-da-da”) csapra verik a hazát, miközben döglődik a nép.

Egy későbbi – már Marat-ról szóló – dal Eörsi fordításában ugyanilyen áthallásokkal teli. (Lehetetlen nem a 80-as évek ellenzéki mozgalmaira érteni a szöveget.) „Árva Marat te bujdosó / a nyomodban szaglászik száz kopó / ha nyomdád van hát szétverik / akármit is írogatsz az fáj nekik / óh jaj Marat az éjen át / rossz mécses ott vár a fény reád / Óh jaj Marat már mit sem látsz”.

A négy énekes egy másik dallal közvetlenül a végzetére figyelmezteti Marat-t: „Jaj vén Marat elér a vég / mit ér most a tudás meg a bölcsesség / ha orvos vagy ha kémikus / a könyv téged meg nem óv ez logikus / Jaj vén Marat elérnek ők / ott szunnyad a véred a házad előtt / jaj vén Marat csak rá ne fázz / Tebenned bízunk hát jól vigyázz / Míg eszméidben száll e vágy / árulóra vén világ / Jaj vén Marat számítunk rád / Már vár rád a házad előtt a halál”. Ugyanakkor nemcsak fenyegető, hanem vicces is, ahogy a Marat háza előtt álló Corday a zene ütemére ide-oda ringatja a kezében tartott tört (mint ahogy a dallam, illetve az énekesek előadásmódja is kifejezetten pajkosnak tűnik). Mert az emberre a végzete les, már akkor is, amikor azt még letagadni akarja.

„Add föl Marat – szólítja meg Sade. – Te magad mondtad / irkafirkával mit sem lehet elérni”. És saját elveszett főművére hivatkozva fogalmazza meg minden efféle kísérlet hiábavalóságát. „Eltűnik minden írott szó / ahogy minden terv és gondolat eltűnik”. „Miért lett olyan homályos minden” – kérdezi nem sokkal később Marat. „Miért kételkedem most / miért cseng most minden olyan hamisan”? Sade ekkor megöleli. Ugyanoda jutott el Marat, ahová ő is.

De a kaposvári előadásban a láz továbblendíti Marat-t, és máris a cenzúra (már idézett s a darabban nem szereplő) törvényeit fogalmazza, állambiztonsági bizottságot szervez. Közben Simonne ütlegeti a hátát, és azt kiabálja, hogy ne! Ez egyrészt az állandó gesztusára utal, rendszeresen arra kéri Marat-t, hogy hagyja abba a munkát, ne gyötörje tovább magát. De azt is jelzi, hogy a „forradalmár” most átlépett egy határt. Ahová most eljutott, azt már nem lehet elfogadni (hogy az egyenlőség érdekében a szabadságot is felszámolná).

Sade is kétségbeesetten nézi Marat-t. Végül Corday-t szólítja. Nem lehetséges más befejezés. Corday előlép. „Most már tudom, milyen a pillanat / mikor a testről leválik a fej” – mondja. És előadja látomását a saját kivégzéséről. Hiszen amire készül, az nemcsak Marat végét jelenti, hanem a saját végzetét is. Duperret megpróbálja őt felébreszteni, rábeszél, hogy menjenek vissza Caenbe, lebeszél, hogy megtegye azt, amire készül. „Kihív-



Jordán Tamás (Sade), Csákányi Eszter (Rozi), Gyuricza István (Kokó), Göz István (Kukuriku) és Czákó Klára (Popó)

tam sorsomat” – válaszolja a lány. „Feladatam van / teljesítenem kell” – löki el magától a férfit. „Láthatják, hogy ... tettétől semmi sem tarthatja vissza” Corday-t – kommentálja a helyzetet a Kikiáltó. „Mert változtathatatlan, ami végbement egyszer / Bárhogy is szeretné másképp látni az ember”. (Ez a két sor is másként hangzik az előadásban, mint Görgey Gábor fordításában, pedig az értelme ugyanaz, és megmarad a rímes formája is. Az ilyen apró, mégis jelentős változtatások jelzik, hogy valaki – nyilván Eörsi István – gondosan átfésülte, rímekbe szedte, egységessé formálta a kaposvári előadásszöveget.)

Felajánl(koz)ás – újabb gyónás

„Marat / mit ér minden pamflet és beszéd / őellene / ki itt áll / és feléd tart / hogy csókoljon és átöleljen” – lép Corday-hoz Sade. „Egy virgo intacta áll előtted” (valaki felröhög a háttérben), „és felajánlkozik”. Ezzel felkapja a lányt, és a Marat előtti íródeszkára fekteti. „Nézd hogy mosolyog / hogy ragyognak a fogai”. És megfogja az előtte fekvő lány derekát, ahogy Marat-nak magyaráz: „Nem létezik más / csak ez a test / Lám / itt van előtted / Melle meztelen a könnyű kendő alatt / tán kést rejteget / hogy a szerelmi játékot csigázza”. És valóban ott fekszik a fekvő lány mellén a kés, amivel leszúrni készül Marat-t.

A jelenet beállítása azt jelzi, mintha a korbácsolási jelenet folytatódna, a hármas aktus, szerelmi egyesülés, találkozás a végzettel, a test törvényeként is uralkodó halállal – ahonnan Sade és Marat vitája elindult a darab elején. „Egy lány / egy vidéki kolostor sivatagából” – mutat ismét Corday-ra Sade. „Képzeld csak el / ahogy ott fekszenek / nyir-



Jordán Tamás (Sade), Lukács Andor (Marat) és Pogány Judit (Corday)

kos ágyékkal nyirkos kebellem / s azokra gondolnak / akik az életet intézik odakint” – és közben a lány mellére, ágyékára vonja Marat tenyerét. De a férfi dacosan ökölbe szorítja a kezét, visszahúzza, a saját mellkasához feszíti azt. Mindez már sok a lánynak is: felpattan, pofon vágja Sade-ot, és elszalad.

„Megunván a zárda reteszeit / megérezvén az új idők szeleit / elkapta őt is a forradalom láz” – szól a lány után előbb ironikusan, majd egyre szenvedélyesebben Sade. Hisz a végső konklúziója ez: „Mert mit ér az egész forradalom / Ha nincs benne általános bujálkodalom”. (A társadalmi nyomás alól felszabadult egyének végül szükségszerűen az érzelkek felszabadításához jutnak el?)

„Nem” – válaszolja dacosan Marat. (Weissnél épp ellentétes a reakció: Marat hallgat, Sade mondatait megismétli a kórus.) „Közel nincs más csak ez a test” – kel vitára még indulatosabban Sade. És a saját fogságának éveit kezdi sorolni. (A darabban ez nem hangzik el ilyen részletesen.) „Összesen húsz év száznegyven napot töltöttem börtönben” – kiabálja Sade már magából kikelve, és hogy lehűtse magát, saját maga önti nyakán magát egy vödör vízzel. Így csendesebben folytatja: „Ez alatt megtanultam / hogy ez a világ csupa test / és minden testben félelmetes erők buzognak / magányos mind és a saját nyugtalan-sága gyöttri”.

„Tizenhárom retesz mögé bezárva / lábaim lánokban / szakadatlanul erről az egyetlen másikról álmodoztam” – és közben önkéntelenül is imára, könyörgésre kulcsolja a két kezét. „Tomboló féltékenységek és roppant meditációk álma volt ez / nem tudtam másra gondolni csak ezekre a testnyílásokra / melyek arra valók hogy belévessük magunkat és

elmerülünk”. Szenvedélyének (és szenvedésének) átélése odáig fajul, hogy rángatni kezdi az ágyéka előtt a kezét, mintha onanizálna.

De amikor hirtelen abbahagyja, nincs benne semmi megkönnyebbülés. „Belsőnknek ezek a tömlöcek / gyötrelmesebbek mint a legmélyebb pincebörtön” – folytatja keserűen, széttárva a kezét (nincs mit tenni az ember testi végzete ellen): „amíg ez meg nem nyit-tatik / minden felkeléstek / csak fegyenc-lázadás marad / amit levernek / megvesztegetett rab-társaink” – mutat az emelvényen ülő Coulmier-ra. (Aki tehetetlen dühében zokogni kezd, a felesége automatikusan vigasztalná, de nem igazán érti, hogy mi történt.)

Aztán Corday-t bűvöli Sade: végigsimítja az arcát, a haját, átöleli a fejét. „Mert mit ér az egész forradalom / ha nincs benne általános bujálkodalom” – mondja a lánynak kissé ördögien. És mintegy odalöki Marat-hoz (mint egy kurvát), hogy tegye a dolgát. Marat feltérdel a kádban, megtörténik Corday harmadik látogatása. De hiába löki el a lányt Simonne, most már kénytelen beengedni őt. „Nem fogsz látni Marat / mert halott vagy” – mondja Corday, lendületet vesz, sikolt egyet, hogy belevágja a kést Marat-ba. De a rendező itt kimerevíti a képet: Corday hátrahajlott testtel, magasba tartott késsel áll, Marat a rémülettől kissé oldalra dőlve.

„Csodáljuk meg most Sade úrban a művészi dramaturgust / szokása szerint beiktatott egy interruptust – szóval meg a Kikiáltó –, ennek során Marat-nak végső perce előtt / El kell tűrnie hogy kioktassuk őt / Mi jön utána míg ő a földben pihen / ti ott lenn tudjátok már valamennyien.”

A forradalmak sorsa

E számvetés nemcsak arra teremt alkalmat, hogy végiggondolhatjuk, hogy mi jön Marat után, hanem arra is, hogy áttekintsük, miképp jutott el ide.

Már az első részben is arra figyelmeztette a népet, hogy rossz irányban haladnak a dolgok. „Már jönnek / vigyázatok / nézzétek / e válogatott pofákat / vigyázatok / már azon vannak / hogy feléptsék új birodalmukat / Franciaországról / kiáltoznak / és a haza nagyságáról / de e nagyság előtt eltörpültek / mert az fűtől rátok”.

Az előadás (és a darab) második részének eleje hasonló helyzetet idéz fel. Ez – ahogy a Kikiáltó utal rá a darabban – Marat „utolsó tüzes beszéde” a nemzetgyűlésben. Az előadásban azonban elmarad ez a konkrét történelmi helyzetre való utalás, így a jelenet általánosabb értelmet nyer, különösen a színpadi megvalósítása miatt. Marat ekkor Coulmier-ék dobogóját ostromolja (nem is hagyja, hogy az igazgató leüljön a helyére, ott ugrálgat előtte a székeken), később a lázadók a fürdő alját fedő fapadlót is felszedik, és barikádort építenek belőle. Így a frontvonalat áthelyezik a színpad és a nézőtér közé, ezzel is újabb átjárót nyitnak a jelen felé. Marat már a barikád tetején arról szónokol, hogy azokért harcoltunk a szabadságért, akik most újra kizsákmányolnak minket. „A szabadságról beszélünk / de kié a szabadság”? – kérdezi.

Ebből a helyzetből a feltűzött nép segítségével olyan helyzet alakul ki, mintha egy tüntetésen volnánk. A felügyelő slaggal szorítja vissza Marat-t, majd hatalmas vízzuhatag ömlik rá a magasból, aminek súlya alatt összeesik, a földre zuhan, tehetetlenül elterül. De összeszedi magát, feláll, visszamegy a helyére a kádba, és újrakezdi megint, mint a darabban annyiszor.

A Marat meggyilkolása közben megállított képbe illesztett interruptus is eltér attól, ami a darabban olvasható. Nemcsak sokkal bővebb, hanem szemléletében is teljesen más. Weiss pusztán a napóleoni idők történelmi tényeit idézi, a franciák azon háborúit, amelyek elvezettek a császársághoz. Az előadás viszont – zenei kiegészítésekkel és új dalszövegekkel – tágabb asszociációkat kelt, és így egészen új (és sokkal bővebb) finálé születik a kaposvári előadásban.

„Győzött végre a nép / minden gyönyörű szép” – kezdi a kórus. Nemcsak a dallam ironikus, hanem az azt kísérő „pantomim” is, hisz valójában az erőszak tombolásáról beszélnek: „drága jó nyaktiló / áldja szent neved millió / nélkülöd isteni gép / nagy káosz lenne ma még”. A szellemes mozgássorok nemcsak Corday és Duperret kivégzését mutatják meg, hanem például Dantonét és Robespierre-ét is. „Drága jó guillotine / általad szűnik a kín / te hoztad a tisztulást / tartva vérbeli agymosást / és a nép végre boldog lásd” – szól a dal, és egyre csak hullanak a fejek. (Egy szellemes kép mindezt konkrétan meg is mutatja: egy alulról lyukas kosarat fordítanak oldalra, a nézők felé, benne a két élő fej úgy billen félre, mintha az áldozatok levágott fejét látnánk.)

A vérfürdőt Simonne rövid szólója szakítja meg, melyből az derül ki, hogy Corday sorát vágyja, mert ő legalább a halálban egyesült Marat-val. „Úgy vágyom a sorsodat ... lány / ott állsz gyönyörűn az oldalán / vállaltuk érte a bösz csapást / de én mást és te megint csak mást” – énekel ismét csak a közös sorsban élesen szétváló utakról.

Ezután a kórus egy pattogós dalba kezd a kivégzések nyomán helyreállt rendről: „Itthon az állam erős / máshova kell ma a hős / nálunk már úr a jog / ámde mennyi rab itt meg ott”. Aztán azokra a háborúkra vált a kórus éneke, amelyekről Weiss eredeti dalszövege is szól (és amelyet sok másfajta utalással egészít ki Eörsi István). A kórus arról dalol, ahogy a harcokból kiemelkedik a vezér. (De Eörsi dalszövege itt is határozottabb, az ő fogalmazásmódja rengeteg korabeli áthallást enged meg.) „Jönnek a jó katonák / marsallok és a jó bakák / mind azért élt meg őlt / hogy végre szabad legyen újra e föld / sok harctéri tudás / hősi pályafutás / lesz kenyér kapsz ruhát / így a paraszt világot lát / legelől lépdel ő / legfőbb harcvezető / gényusz fővezér / jó Bonaparte csak érted él / ő a látnok ... / a teljes földkereken / érte a pokolra is leszáll / érte élni meg dicső halál.”

És miután a forradalom káoszából (és az utána következő harcokból) kiemelkedett az új vezető, megszilárdult a rend, felcsendül egy régi, már többször hallott, himnikus, változást követelő dal. De most épp az ellenkező tartalommal szól: „nem kell már új változás / nem kell már semmi más”.

Ezt követően a hódító háborúk megjelenítése is áthallásokkal teli Eörsi István dalszövegeiben. Akár a második világháborúban kialakult szovjet birodalomra is gondolhatunk, különösen, hogy a dalszöveg az Internacionálét is parafrázálja: „Jó lesz hinni nekünk / jóban lenni velünk / Szabad lesz minden nép / az egész emberiség / végső ez a harc...” „Marat szép volt a láz / Marat szép volt a tűz / Többé nem kell új változás / nem kell már semmi más” – szól ismét a (kifordított) forradalom himnusza.

Ekkor tér vissza az előadás a megállított gyilkossághoz. Ez a hosszan kitartott kép a végén beteljesedik, Marat pedig belehanyatlik a kádba. Corday mellé ejti a kést. A Jacques Roux-t játszó szereplő felkapja a Corday-t játszó lányt, és a magasba emelve körbeforgatja. A többiek dühösen, kiabálva közrefogják őket. A kép talán arra utal, hogy Corday-t meglincseli a tömeg. (Vagy meg is lincselhették volna, hisz a szövegből tudjuk már, hogy az ő

életét is a guillotine oltotta ki.) Azt, ahogy a tömeg magasba dobja Corday testét, a fehér ruhás földanya, az emberi téboly „védangyala” figyel.

A végső győzelem felé

A jelen nyugalmat erősíti meg zárszavával a Kikiáltó, aki most Coulmier helyett beszél (hisz a darabban ezt a szöveget az igazgató mondja). „Tisztelt közönség felvilágosult korban élünk / e múltba vetett pillantás után újra térjünk / vissza e kevésbé zaklatott jelenbe / melyben ha nem is teljes nyugalmatelve / mégis bizalommal várjuk hogy mit hoz a holnap / hová már úgy mondják a gondok át nem hatolnak”.

Ezzel teljesen egyetértve veszi át a szót Coulmier, a hatalom képviselője: „Más időkét élünk a körülmények mások / nincsenek elnyomók nincsenek bukások / ráléptünk az újjáépítés ösvényeire / van kenyerünk van szénünk télire / s bár van háborunk is nem baj hiszen / ami előttünk ragyog mégiscsak a végső győzelem.”

És valóban elindul dalolva, menetelve e végső győzelem felé a színpad népe (beleértve igazgatót, felügyelőket is). „Noha éheznek ezren / míg jóllakik egy / ma a nép magabiztos / a cél fele megy – énekli szaggatottan a kórus – / s ami nyomja szívét / azt kimondja a száj / ha mégse szabad / befelé kiabál”.

Aztán magukról is beszélnek: „Nézd az internált / nyomorultak hadát / nézd még rajtunk sincs lánc / olyan szép a világ / nem hárul mi ránk / a politika már / mert itt van velünk / aki tudja mi fáj / segít ő a szegényen / sosem nyakaztat / befejezte mesésen / a forradalmat / és már a vezér / új útra lép / Napóleon a kezdet és a vég”.

A szaggatott dal egyre gyorsabb lesz, a ritmus egyre vadabb menetelésbe vált át. „Hajta már / vitéz hadát / pusztán havon és jégén át / és győz a dicső ... nem tehető / neki mit ad glóriát / egyre csak glóriát / győzni fogunk győzni mi franciák”. És a győzelem kiáltásai helyett a kétségbeesés sikolyai harsannak fel, artikulálatlan üvöltések a nekivadott, nekivetkezett tömegben. Menetelnek vadul, egyre elkeseredettebben a halálba.

Egy pillanat alatt omlik össze minden. A halottak kupaca mögött feltűnik egy városi panorámakép. Aki felismeri, az a Corvin közt látja egy olyan nézőpontból, amelyből a hétköznapiakban sosem látható. E panorámakép előtt áll meggörnyedve a Kikiáltó. Kezében egy utcakövet tart, és előbb némán, majd hangosan zokog. Ezzel a képpel zárul Ács János rendezése.

FORRÁSOK:

- EÖRSI László: Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.
- FORGÁCH András: „...anélkül, hogy megsértettem volna a Földet”. Beszélgetés Ács Jánossal. *Beszélő* 1995. március 16. 32–35.
- GYÖRGY Péter: A változások ára. A Marat-Sade Kaposvárott. *Színház* 1982. 3. sz. 22–25.
- MIHÁLYI Gábor: A kegyetlenség színházától a politikus színházig. Peter Weiss Marat-drámája a Nemzeti Színházban. *Nagyvilág* 1966. 4. sz. 614–617.

PETER WEISS: MARAT ÜLDÖZTETÉSE ÉS MEGGYILKOLÁSA...*Csiky Gergely Színház, Kaposvár*

Fordította: Görgey Gábor
 Dalszövegek: Eörsi István
 Zene: Richard Peaslee
 Díszlet: Szegő György
 Jelmez: Szakács Györgyi m. v.
 Szenika: É. Kiss Piroska
 Zenei vezető: Hevesi András és Fuchs László
 Rendező: Ács János
 Szereplők: Jordán Tamás, Lukács Andor, Csernák Árpád, Szegő Zsuzsa, Lukács Csilla, Pogány Judit, Lázár Kati, Bezerédi Zoltán, Karácsony Tamás, Csákányi Eszter, Gőz István, Czákó Klára, Gyuricza István, Máté Gábor, Kari Györgyi/Vizsnyiczay Erzsébet, Hunyadkürti György, Kisvárdai Gyula, Tapodi Gabriella/Nagy Mária, Tóth Eleonóra, Vercse Bori, Serf Egyed, Kamondi Imre, Kaskó Erzsébet/Rácz Katalin, Krum Ádám

Az előadás felvételét a Magyar Színházi Intézet megbízásából a Coopinvest Videó Stúdió készítette 1985. december 22-én. A felvétel rendezője: Török Ilona.

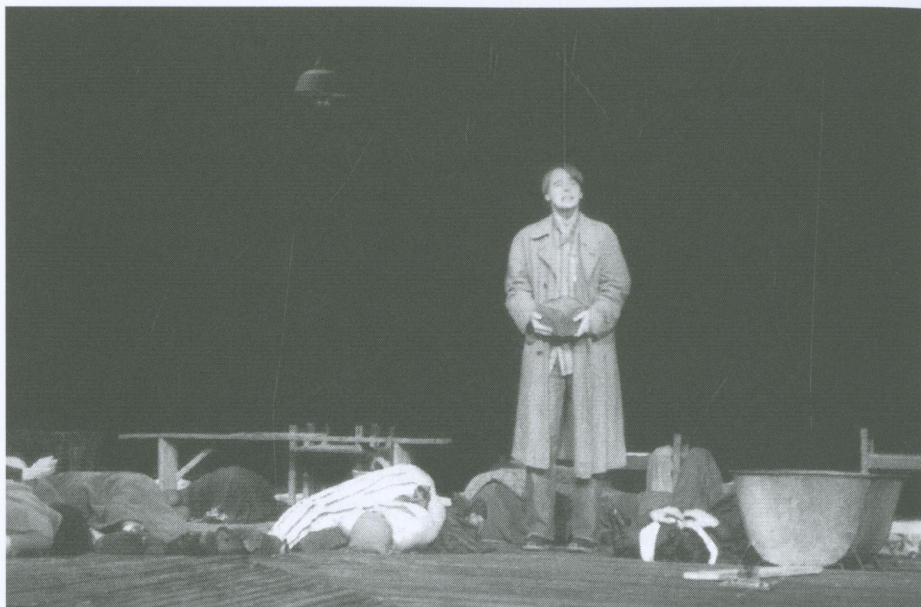
SZÍNHÁZI SZINTÉZIS

Az Ács János rendezte kaposvári Marat/Sade-nak nemcsak az biztosít kivételes helyet a magyar színháztörténetben, hogy a kor egyik fontos darabjának összetett, sok szempontból eredeti értelmezését adja, hanem az is, hogy olyan szintézist teremt a különféle színpadi kifejezőeszközök, alkotói és színészi közelítésmódok, illetve színházi szemléletek között, amely előtte (és utána is) ismeretlen volt a magyar színpadokon. Ehhez döntő mértékben járult hozzá a kaposvári társulat színészeinek munkája is, amely mind az egyéni, mind a közösségi játék szintjén nagyszerű teljesítményeket mutat.

A kaposvári Marat/Sade záróképe annyira erős, hogy sok szempontból kitakarja (még az utókor emlékezetében is) az előadás egyéb összetevőit, értékeit. A befejezés alapján a legkönnyebben politikai színházként emlékeznek Ács János rendezésére, holott ez csak az egyik összetevője a produkciónak.

„Természetszerűleg politikai színház az, amit látunk” – írja a kaposvári Peter Weiss-bemutató egyik elemzője. „Nem is lehet más, hisz a dráma szövege politikai alapanyag. Egyrészt az elveszett forradalomról van szó (mint a múltból), másrészt a napóleoni restaurációról (mint jelenről).” (PÁLYI 1982a) Ezt a „politikai” jelentést erősíti az is, hogy a kaposvári Marat/Sade erőteljes átjárákat nyit az előadás jelen ideje felé, nemcsak az alapanyag, Weiss drámájának témája, hanem a kaposvári előadás megközelítésmódja is politikai színházzá teszi az előadást. A zárókép logikusan következik abból a fikcióból, amelyre a játék épül, hogy valójában nem a charentoni elmeorvosintézet lakóit látjuk a színpadon, hanem az előadás korához közel(ebb) álló internáltakat, akik az elveszett forradalomról játszanak színjátékot, s közben a jelenkori közérzetüket is határozottan kifejezik.

A záróképben megjelenő Corvin köz (már aki számára felismerhető a helyszín) az 1956-os események emlékére hívja elő, amelyekről gyökeresen eltérő narratívák éltek a 80-as évek magyar társadalmában. A hatalom „ellenforradalomnak” nevezte, a személyes beszélgetésekben „forradalomként” emlegették. A két ellentétes tartalmú (így megosztó jellegű) kifejezés helyett a 80-as évek elejének közbeszéde ’56-ra az eufemisztikus „események” kifejezést kezdte használni, amely kompromisszumot kínált ahhoz, hogy a nyilvánosságban is valamelyest őszintébben lehessen beszélni 1956-ról. Mert ennek igénye a huszonötödik évforduló környékén már határozottan érezhető volt a társadalomban. (A hatalom által korábban szülött ellenforradalmi narratívák akkorra már teljességgel hiteltelenné váltak.) A kaposvári Marat/Sade elindított egy hullámot, amely ’56 újragondolását segítette



Középen Máté Gábor (Kikiáltó) a záróképben

a művészetek területén. 1982 szeptemberében került a mozikba Gothár Péter 1981 nyarán forgatott filmje, a *Megáll az idő*. 1982 októberében mutatták be Makk Károly *Egymásra nézve* című filmjét, amely tavasszal már díjat nyert a cannes-i filmfesztiválon. 1983 márciusában került a mozikba Sándor Pál *Szerencsés Dánielje*. Ugyancsak 1982-ben jelent meg Karinthy Ferenc *Budapesti ősz* című regénye.

A *Marat/Sade* körül kialakult legenda azonban eltakarja azt, hogy Ács János rendezése nemcsak '56-ra utal, hanem 1968-ra is. A Kikiáltó kezében tartott utcakő akár a párizsi barikádok köve is lehet. Eörsi Istvánnal szemben – aki huszonöt évesen tevékeny résztvevője volt a forradalomnak – a rendezőnek és a színészek többségének nem volt személyes köze '56-hoz.¹ Az ő nemzedékük fiatalkorának meghatározó élménye '68 volt. Ács János erről ugyan nem beszél, de a Szegedi Egyetemi Színpad előadásai ennek szelleméből táplálkoztak. És '68 „mitológiájában” fontos szerepe volt az utcakőnek: az elveszett (sőt biznisszé tett) forradalom jelképeként jelent meg Gazdag Gyula *Sípoló macskakő* című 1971-es filmjében. (Néhány évvel később Ács János kifejezetten '68-ról beszélt a *Munkásoperett* című előadásában.)

A kaposvári *Marat/Sade* ot természetesen nemcsak a zárókép teszi politikai színházzá, hanem az előadás kérdésfelvetése is, hiszen az internáltak „társulatát” bemutató alapszituáció is azt a kérdést (amire más kontextusban Peter Weiss darabja is rákérdez), hogy milyen emberi magatartások lehetségesek egy elveszett forradalom után. Erre a probléma felvetésre különösen a kaposvári nézőknek lehetett affinitásuk, hisz megszokhatták, hogy

¹ Ács János hétévesen egy Üllői úti gyerekklínikán feküdt a forradalom idején, onnan az ablakból látta a harcokat. (EÖRSI 2009)

színházuk – ahogy Ács János is fogalmaz az egyik interjújában – alapvetően az ország gondjaival foglalkozik, előadásai többnyire a magánéleten túlmutató problémákra kérdeznek rá. A *Marat/Sade*-dal foglalkozván a rendező, dramaturg és a társulat közös gondolkodása is erre felé haladt.

Mitologikus színház

Peter Weiss drámája és a darab minden elemét komolyan vevő kaposvári előadás azonban jóval bonyolultabb és összetettebb jelentésű annál, hogy egyszerűen csak a politikai színház kategóriájával próbálnánk leírni.

„Sade színpadán szakrális színházat játszanak, persze a szakrális színház paródiáját, travesztiáját” – jelenti ki a *Marat/Sade* egyik első magyar elemzője. „Az ókori Attika tragédia és komédia játékeit, a keresztény középkor misztériumjátékait idézi a charentoni elmegyógyintézetben előadott színmű, csakhogy persziflázs formájában. A kultikus szertartások rituáléját követi a játék menete: az együttes felvonulása, a prológos, az elrendezés, a szereplő személyek bemutatása. A tulajdonképpeni cselekmény is liturgikus szertartásként játszódik le előttünk, a kórus dal- és pantomim kíséretében. Az egyes jelenetek: Marat felmagasztalása, Marat liturgiája, Sade ostromozása, Marat meghurcolása és bemocskolása, Marat a Konventben, Marat vértanúhalála – Jézus életének és halálának egyes fejezeteivel állíthatók párhuzamba. Hangsúlyozottan rituális formában végzi el Corday is a maga küldetését, Sade utasításának megfelelően háromszor kell kopognia Marat ajtaján, amíg megengedtetik neki, hogy lesújtson áldozatára. Marat megölése sem egyszerű politikai gyilkosság, hanem áldozatbemutató az istenek oltárán.” (MIHÁLYI)

Ács János rendezése egyszerre követi és tagadja a darab szakrális szerkezetét. Jónéhány ponton megerősíti a liturgikus helyzeteket, máskor pedig eltünteti azokat a hétköznapi cselekvések folyamataiba oldva. Például a kaposvári előadás nem a színjátszók rituális felvonulásával kezdődik, a társulat sem szertartásszerűen mutatkozik be. A *Marat felmagasztalása* című részlet inkább politikai-történelmi allúziókat tartalmaz, s nem szakrális utalásokat. De Sade ostromozását vagy Marat halálát hangsúlyozottan stilizált megjelenítésben látjuk az előadásban, ezekhez a részletekhez erőteljes szimbolikus tartalmak is kapcsolódnak, amelyek metafizikai jelentéseket is előhívhatnak, még ha ezek bonyolultabbak, ellentmondásosabbak is, mint egy misztériumjáték hagyományos tartalmai.

Peter Weiss mitologikus közelítésmódja is a modern ember kételyeit próbálja feloldani. Ács ezen az úton követi a szerzőt, bár több ponton tőle (gyökeresen) eltérő válaszokat is talál. Peter Weiss – pontosabban a színdarabját világhíressé tevő Brook – „Artaud nyomdokain halad, aki a visszatérést hirdette a színjátszás ősforrásaihoz, az emberiség nagy mítoszait idéző szakrális színházhoz, amely nem ismerte még a színész és a néző elkülönülését, ahogy a Weiss-drámában az örültek egyszerre nézői és szereplői Sade színművének.” (MIHÁLYI)

Ács János rendezésében azonban nemcsak Brook (és rajta keresztül Artaud) inspirációja fedezhető fel, hanem Grotowskié is. „Miért foglalkozunk művészettel?” – idézi ezzel kapcsolatban a *Marat/Sade* egyik elemzője a lengyel színházi mestert. „Hogy átlépjük önmagunkat, kilépünk korlátaink közül, hogy feltöltsük azt, ami pusztaság és fogyatékos bennünk, hogy realizálódjunk, vagy – én így szeretem mondani – hogy beteljesüljünk.

Nem állapot ez, nem egyszerűen valamiféle kondíció, hanem folyamat, keserves elmélkedés, amelyben az, ami bennünk sötét, átvilágosul.” (PÁLYI 1982a) Ez a szellemi attitűd ismerhető fel Ács János rendezésben is, még ha a rendező – saját személyiségének, problémavilágának megfelelően – más eredménnyel végzi is el ezt az „átvilágosítást”, mint Gro-towski (vagy akár Artaud és Brook). Ez az attitűd azonban határozottan a mitologikus színházhoz kapcsolja Ács János rendezését.

Az érzékiség színháza

„A kaposvári *Marat/Sade* ... egyúttal az érzékiség színházának is nevezhető” – utal az egyik elemzés az előadás meghatározó jellegzetességére. „Ha Lukács Andor valóban a forradalom Krisztusává tud válni, amikor a fanatikus tömeg a vállára veszi, akkor Jordán Tamás Sade-ja tökéletesen tisztában van a maga helyzeti fölényével: számára nyilvánvaló, hogy a jelen idő az érzékiség órája. Sade és Marat szócsatája itt az érzékiség és a hit mérkőzése.” Majd a korbácsolási jelenet leírása után az elemző hozzáteszi, hogy „az érzékiség által a hitnek ily módon való letiprása nem történelmi igazság, hanem biológiai”. (PÁLYI 1982a)

Az előző fejezetben pontosan végigkövettük, hogy Ács János rendezése Marat és Sade vitájából miképp emeli ki az ember természeti összetevőinek, ösztönös működésének, az érzékiség törvényeinek szempontjait. Azt is hangsúlyoztuk, hogy ez nem jelenti azt, hogy a rendező bármilyen formában is eldöntené a két címszereplő közti ellentétet. (Sőt, határozottan azt állítottuk, hogy a kettő közötti egyensúlyra törekszik.) Egyszerűen csak arról van szó, hogy belső meggyőződéssel képvisel egy olyan szempontot – gondolatsort, világtérképezést –, amely a darab korábbi színpadra állításaiban nem jelent meg ekkora súllyal.

De ez nem hitelteleníti vagy jelentékteleníti el más világtérképezések fontosságát. „Sade az érzékek pokoli vizsgálatát végzi el egy logikus konzekvencia nevében, Marat az egyenlő esélyekért indított küzdelem minden fokát küzdi végig – mindketten éppoly reménytelenül” – állapítja meg az előadás egy másik elemzése. Majd azt is állítja Ács János megközelítéséről, hogy „az ő Sade–Marat vitájában, értelmezésében az egyedi és kiszolgáltatott ember szólal meg. Számára e kérdés tragikus, jól tudja, hogy az ész érveit nem mindig értik a szív érzelmei, látja, hogy az igazi tragédia épp ebben áll, a világ meghódítása nem esett egybe az emberi belső felfedezésével, pontosabban e kettő tragikusan elválasztott.” (GYÖRGY)

Az ember belső felfedezése Ács János rendezői művészetének egyik meghatározó témája. A korábbi előadásokban és a *Marat/Sade*-ban is. De a „politikai” darabban ez is erőteljes társadalmi tartalmakkal összekapcsolódva jelenik meg. „Egy radikális forradalom előbb-utóbb megszüli a »bujálkodalm« igényét – folytatja gondolatmenetét az imént idézett elemzés –, azaz a társadalmi változások óhatatlanul minőségi életváltást is követelnek. (Azaz minduntalan Sade kérdéseit teszik fel újult erővel.) És a pszichológiai forradalmak előbb-utóbb társadalmi konzekvenciákkal járnak. A restaurációk így Sade-ot pszichopatológiai esetnek, Marat-t kibírhatatlan túlzónak kell, hogy tekintsék, mindkettejüket egyszerre kell határaikról eltávolítaniuk. Ám ha eltekintünk a mindenkor restauráció hűvös kívülállásától, úgy meg kell próbálnunk belülről megérteni kettejük ellentétét, viszonyát.” (GYÖRGY) Ács János rendezésében épp ez a radikális újítás, hogy ezt a megértési kísérletet belülről, mélyen átélte személyes elkötelezettséggel végzi el.



Charlotte Corday meglincelése

Ez tartalmi újítást is eredményez a *Marat/Sade* értelmezésében. Formai szempontból pedig az jellemzi az előadást, hogy Ács rendezése a darabot meghatározó intellektuális vitának is erőteljes érzéki formákat ad. Ugyanakkor nemcsak azt kell megállapítanunk – visszatérve az előadás teremtette szintézishez –, hogy az érzékiség színháza nem cáfolja, hanem éppen megerősíti a darabot átszövő intellektuális színházat – a gondolatok, világtérképezések kiemelt vitáját –, hanem azt is, hogy ez szorosan összeshővődik más színházi közelítésmódokkal is.

Szövegszínház, mozgásszínház, látványszínház

„Az egész színpadon mindvégig mozgás van. Szünet, leállás gyakorlatilag a songok alatt sincs, ezeket a percek kitöltik a pantomimek vagy épp a menetelések” – jellemzi a kaposvári *Marat/Sade* színházi formáját az egyik elemzés. „A némajátékok, a csoportalakzatok vadonatúj minőséget teremtenek.” „Zene, szöveg, mozgás, játékmód egyszerre hatnak, a teljesség, amelyet az előadás nyújt, ezen alapszik.” (GYÖRGY)

A *Marat/Sade*-ban Ács szintézist teremt a szövegszínház – azaz a verbális kifejezőmódot s a hozzá kapcsolódó intellektuális tartalmakat középpontba állító színházi forma – és más, komplexebb kifejezőmódokat alkalmazó színházi formák között. (Az utóbbiak alapvetően nem az intellektusra, hanem az érzékekre hatnak.) „Ács bízik a szóban, de sokkal jobban bízik a látványban, az érzéki evidencia drámai erejében.” „Az ironikus-szimboli-

kus szövegek, a végtelen gazdagsággal állandóan jelenlevő, írásban szinte felidézhetetlen pantomimek mellett sokszorozott erővel hatnak az egyértelműen valóságos fizikai igénybevételt jelentő akciók”. „Új ez a színház a színészek fizikai igénybevételének szempontjából is.” (GYÖRGY)

Ács rendezésében tehát a színházi forma alapvetően nem a gondolati tartalom közvetítését szolgálja, hanem olyan új gondolatokat is sugall, amelyek nem a dráma szövegéből, hanem a színpadi megjelenítés módjából következnek. Ács olyan autonóm színházat teremt, amely a weissi gondolatokat és a saját személyes tartalmait egyszerre képes közvetíteni. Eközben szinte szétválaszthatatlanul szövődnek egybe azok a színházi inspirációk, amelyek meghatározzák a produkciót.

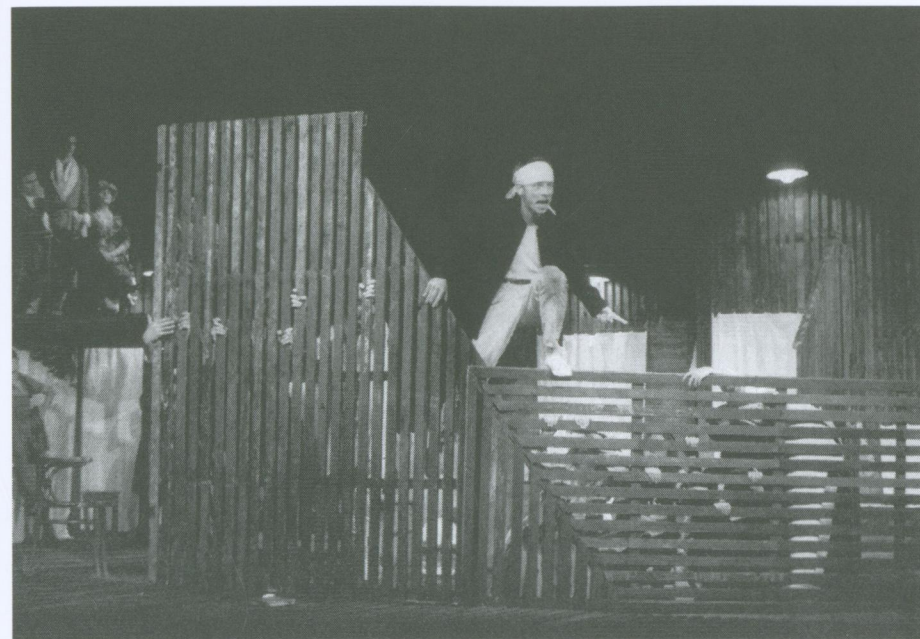
Az előadás egyik elemzése például az Ács értelmezésében hangsúlyossá vált érzékiség témáját a mitologikus színház kontextusában értelmezi: „Jordán Sade-ja nem válik ellen-szenvenné: mert nem a perverzitás és az elembertelenedés apoteózisát jeleníti meg, hanem a történelmet formáló hit mitikus képével szemben a testiség mítoszáat fogalmazza meg. Végül is Sade-nak nem úgy van igaza ebben az előadásban, ahogy hirdeti a maga ígéit, hanem ahogy a Marat-val való csatája igazolja: minden, ami hit, csak azon át vagy annak ellenére jut érvényre, ami érzékiség. A szellem és a test ősi, archetipikus dualizmusa sajátos, örök, mégis aktuális tartalommal telik meg: az ember determináltságáról és szabadságáról lesz benne szó.” (PÁLYI 1982a) És ezzel máris visszatértünk a politikai színház meghatározó alapkérdéséhez.

A kegyetlenség színháza – az őszinteség színháza

Peter Weiss darabja – főleg Peter Brook megközelítésében – a kegyetlenség színházának jellegzetességeit mutatja. A fogalmat – a kaposvári bemutató idején keletkezett cikkek tanúsága szerint – akkoriban (és azóta is) sokan szó szerint értették, nyilván Artaud olvasása nélkül. Pedig a kegyetlenség elve „már Artaud megfogalmazásában sem az öncélú morbiditást jelentette, hanem a kegyetlen, kíméletlen őszinteség követelését, az élet árnyoldala-inak, tragikus szörnyűségeinek kendőzetlen színpadra állítását”. (MIHÁLYI)

Ács János rendezésében ilyen összefüggésekben jelenik meg „az artaud-i gondolat, mely szerint »a színház értékét ... egyedül a valósághoz és veszélyhez fűződő mágikus és könyörtelen kapcsolat adja meg«. Ezt az előadás elemzője annak bizonyítékaként említi, hogy »a Weiss-dráma Kaposvárott mitologikus színház”. (PÁLYI 1982a) Az artaud-i alapelv azonban Ács rendezésében nem a mitologikus formák keresésével kapcsolódik össze, hanem a politikai színház alaptörekvéseivel, pontosabban azzal, amilyen formában ez a szándék a 80-as évek elejének magyar színházában megjelent: az álságos viszonyok és képmutatató valóságképek helyére állított tisztább, kendőzetlenebb problémafelvetéssel (és őszintébb fogalmazásmóddal).

Az őszinteségnek ez az igénye hatja át a kaposvári *Marat/Sade*-ot. Ehhez nemcsak az tartozik hozzá, hogy az előadás radikálisabban beszél a társadalmi ellentmondásokról, a plebejus elégedetlenségről, a jelenkori igazságtalanságokról, hanem az is, hogy mindezt történelmi távlatban fogalmazza meg. Kérdéseit nemcsak aktuális társadalmi problémaként veti fel, hanem történelemfilozófiai ellentmondásait is érzékelteti, ezzel filozófiai távlatokat is ad a jelenkori problémáknak, s közben egyszerre képes beszélni az emberről



Marat a barikádon – középen Lukács Andor

mint társadalmi, biológiai és szellemi lényről. Az előadásnak ez a kendőzetlen őszintesége többször is feszélyező pillanatokat teremt.

Amatőr színház – kőszínház

Ács János rendezése nemcsak gondolatilag, hanem formailag is a kőszínházi megszokások megújítására törekszik. Ebben meghatározó szerepe van a korábbi amatőr színházi tapasztalatainak – ilyen értelemben a kaposvári *Marat/Sade* a 70-es évek amatőr színházi törekvései és a magyar hivatásos színház hagyománya között is szintézist teremt. Pontosabban ennek a kettőnek az egységét keresi. Azonban Ács az „előadásában mégsem kíván olyan radikalizmust képviselni, mint Grotowski vagy Brook itt említhető, a 60-as években született »kegyetlen színház« jellemzi; ő sokkal inkább azt a szintézist próbálja megadni, melyben e törekvés tanúsága és a hazai (nagy) színházi hagyomány összhangba hozható. Vagyis megmarad annál a kiindulópontnál, hogy a kaposvári színház repertoárdarabjaként színre viszi Peter Weiss drámáját. Az elementaritást, az »archetípust«, amivel a színésznek nála konfrontálódnia kell, magában a drámában keresi” – és találja meg, teszi hozzá az elemzés további részében Pályi András. (PÁLYI 1982a)

Erre a szintézisre György Péter is utal a *Színházban* közölt elemzésében. „Ács korai szerepeinek egyike volt a Paál István által rendezett *Kőműves Kelemen* a JATE színpadán. Ennek a megdöbbentő, abszolút közösségi erejű előadásnak az elemei teljesedtek ki évekkel később [a *Marat/Sade*-ban], megváltozva és átalakítva, kihasználva a kőszínház minden erényét.” (GYÖRGY) Pályi is úgy látja, hogy annak „a 60-as években a magyar színházi

élet peremén”, az „amatőr színjátszó mozgalom keretei között” elkezdődő folyamatnak, amely egy „újfajta színészi-emberi jelenlét eszméje felé mutatott”, az egyik csúcsa a Paál István-féle *Közműves Kelemen* volt, aminek a címszerepét játszotta Ács János.

Az elemző azonban az amatőr színház fejlődési folyamatához hozzáilleszt egy másikat is, amely a 70-es évek elején kezdődött a kaposvári színházban. Ez a „megújulási folyamat ... – s ez mindjárt az első években kiderült – nagyobb vállalkozásnak bizonyult egy akkortájt ugyancsak gyenge lábakon álló együttes megreformálásánál, felerősítésénél. A kaposvári kísérlet a magyar hivatásos színészet megújítását célozta, eleve a meglévő tradíciókból indult ki, távol állt tőle minden radikális avantgardizmus. De amikor a kaposváriak a színpadi jelenlétnek azt az iskoláját maguknak megformálták, amelyet jobb híján dokumentarista színészetnek² nevezhetnénk, kimondva, kimondatlanul arra vállalkoztak, hogy integrálják a színházi élet periferiáján jelentkező kísérletek vívmányait, melyek mögött nem nehéz felfedeznünk a fent említett világszínházi úttörő egyéniségek [Grotowski és Brook] inspirációját.”

„Artaud szélsőségesen és harciasan fogalmazott, azt követelte, hogy a színház ne »társadalmi találkahely«, hanem a megtisztulás szent helye legyen” – írja Pályi András. „Ács Jánosnak ebben az előadásban sikerült elérnie, amit eddig alighanem a »tradicionalisták« is, az »avantgardisták« is lehetetlennek vélték: a »vagy-vagy« helyett az »is-is«-t. A kaposvári színház a *Marat/Sade* előadással ugyanolyan repertoárszínház marad, ugyanúgy éli tovább a maga üzemzerű hétköznapiját, mint azok a teátrumok, amelyeket Artaud megbélyegző szenvedéllyel »társadalmi találkahelyeknek« nevezett, ám ha akarjuk, ha nem, itt olyan szertartásban veszünk részt, mely közösségi lelkiismeret-vizsgálatra kényszerít. Találkozunk, együtt vagyunk – és más állapotban hagyjuk el az épületet, mint amilyenben beléptünk. A kaposváriak ezúttal maradéktalanul be tudják bizonyítani, hogy Thália deszakralizálódott templomát – anélkül, hogy a falait lerombolnánk – lehetséges újra felszentelni. Ennyiben ez az előadás valóban túlmutat önmagán: olyan magyar színház született, mely színész és néző élő, közösségi aktusa.” (PÁLYI 1982a)

Rendezői színház, színészsínház – közösségi színház

Ehhez a színészsínház és a rendezői színház is szintézisre lépett egymással. Ács „előadásával feloldja az »agresszív rendező« és színész állandóságát is” – írja GYÖRGY Péter. „Ez az előadás maximálisan közösségi, és ugyanakkor egy ember víziója, amint nem is lehetne másképp.”

Ács János eddigi munkái is a rendezői színházat képviselték. A színpadra állított darabok általános olvasata helyett azok egyéni, személyes értelmezését adta, s ezeket többnyire olyan eredeti képek, színpadi akciók vagy játékok segítségével fogalmazta meg, amelyekre nem feltétlenül utalt az alapanyagot adó színdarab. A kaposvári *Marat/Sade* is ilyen jellegű előadás, egyértelmű folytatása Ács János „rendezői színházának”.

Magyarországon a rendezői színház fogalmát a 60-as, majd a 70-es években a színészsínház ellentétéként kezdték használni. A rendezői színház megkérdőjelezte a magyar

2 Pályi máshol példaként a cinéma vérité filmes módszereit említi, amely mintegy az elrejtett valóságot viszi vászonra. Azaz a kaposvári színészek játékában – ha mai fogalmainkkal próbáljuk meghatározni – a valóságos létezéshez közeli színpadi játékmódot tartja hangsúlyosnak.



A *Marat/Sade* próbája

színjátszást hagyományosan uraló színészközpontú szemléletet, ahol is a nagy színpadi egyéniségek játszották a főszerepet. A rendezői színház viszont a rendezőt állította a középpontba. De ezzel nem kérdőjelezte meg a színész helyét, csak a szerepét határozta meg másképp: az egyéni alakítások helyett az összjáték vált fontossá, a színészeknek az előadás egészében kellett megtalálniuk a helyüket, amely a rendező irányításával formálódott meg. A színészegyéniségeknek is ebben a közös egészben kellett megpróbálni kiteljesíteni a játékkukat.

A rendezői színház tehát nem kérdőjelezte meg a színész színházi szerepét. (Akár Brook, akár Strehler vagy a korszak más fontos, meghatározó rendezőinek munkáiban is számtalan emlékeztető színészi alakítás teljesedett ki.) A magyar rendezői színházra ez még inkább érvényes. A magyar színház továbbra is drámaközpontú maradt, és kevésbé épített a rendezői víziókra, az egyéni látomásokra, így a színészi munkának is kiemelt szerep jutott benne. A kaposvári színházban is az Ács János érkezése előtti évtizedben – amikor Zsámbéki Gábor irányításával s más rendezők (Ascher Tamás, Babarczy László stb.) közreműködésével jelentős színházi műhelyé vált – jobbra olyan előadások jöttek létre, amelyek nagy mértékben építettek a színészi egyéniségekre. (Több kaposvári művész is e műhelymunka során vált jelentős színésszé. A *Marat/Sade*-nak számos olyan közreműködője van – például Jordán Tamás, Lukáts Andor, Pogány Judit, Csákányi Eszter, Gyuricza István, Gőz István, Karácsony Tamás, Hunyadkürti György –, akik nem vettek részt hivatásos képzésben, nem jártak főiskolára. Ez is magyarázza azt, hogy miért jöhetett létre olyan magától értetődő módon az előadásban az amatőrszínház és a kőszínház szemléletének szintézise.)

A magyar rendezői színház, illetve az ezekhez kapcsolódó műhelyek megnevezésére próbálta meg Mihályi Gábor a 60-as években bevezetni a „közösségi rendezői színház” fogalmát. Az Ács János rendezte *Marat/Sade*-ot talán ez a kifejezés írja le a legpontosab-

ban. Olyan személyes rendezői látomás valósul meg benne, amely a színészek intenzív jelenléte, alkotó közreműködése nélkül egészen más jellegű lenne. Ez a társulati összmun-ka adja – mint már többször utaltunk rá – az előadás legfőbb erejét. Nemcsak az egyéni teljesítményükre, illetve a társulati össz munkájukra figyelünk benne, hanem a közösségi jelenlétre is. Sőt az arányok meg is fordulnak az előadásban. Ez is az amatőr színház ha-tása: alapvetően kollektív játék zajlik a színpadon, ebből a közegből válnak ki az egyéni arcok, emelkednek ki a főszereplők, akik egyéniségként mutatkoznak meg. A személyes megnyilatkozásoknak is a közösség jelenti a koordináló, megtartó erejét.

Az a társulati gondolkodásmód, amelyre a *Marat/Sade* épül, már Ács János érkezése előtt kialakult. Ebben új inspirációkat jelenthetett a fiatal rendező érkezése, miközben a rendezőt is befolyásolta a társulat szemlélete. A kettő szerencsés egymásra hatása eredményezte a *Marat/Sade*-ban megszületett kivételes színházi szintézist. Ács oly mértékben építhetett a társulat kollektív erejére, amely ilyen nagy mértékben más kaposvári előadá-sokban ritkán mutatkozott meg – még Ács rendezéseiben sem. (A *Marat/Sade* kollektív szellemisége egyértelműen majd Mohácsi János munkáiban fog folytatódni.)

Színészi játékmódok szintézise

A kaposvári *Marat/Sade* a különféle színészi játékmódok között is szintézist teremt. A színészi munka hagyományosan az ábrázolást, egy alak, egy helyzet emberi tartalmának érzékeltetését tekintette elsődleges feladatának. Ez a naturalista-realista felfogás a figurák pszichológiai megközelítésére helyezte a hangsúlyt. Peter Weiss színdarabja azonban erre nem sok lehetőséget teremt, és nem is visz közelebb sem a *Marat/Sade*-ban felvetett problémákhoz, sem a mű formavilágához.

Peter Weiss legfőbb inspirációit Brechtből merítette, akinek egész színházfelfogása is hatással volt rá. Brecht a színészi munkában az ábrázolt figurába való belehelyezkedés, a játékba való belefeledkezés helyett a távolságtartást tartja fontosnak, mert csak így fejez-heti ki a színész az emberről alkotott ismereteit. Brecht felfogása szerint játékaival a szí-nésznek nem érthetővé kell tennie az ábrázolt alakot, hanem neki magának kell megérteni őt, és ezt az ismeretet átadni a nézőknek. (Ezt az értelmi aktust segítik Brecht színházában a különféle elidegenítő effektusok.)

Artaud – akinek „tiszteletére” rendezte meg Brook a *Marat/Sade*-ot – teljességgel elveti a színész hagyományos szerepét, pszichológiai működését, és a színészre elsősorban jelként („hieroglifiként”) tekint. De nem valamiféle személyiség vagy jellem jeleként, hanem elemibb, érzékibb hatások képviselőjeként. Artaud inspirációjára jutott el a 60-as évek több kiemelkedő színházi alkotója – például Grotowski – is oda, hogy a színészi munkában az ábrázolás helyett a színészi jelenléte, a színpadi létezés tekintse a legfontosabbnak.

Ács János *Marat/Sade*-ja a kínáló színesi megközelítések között is szintézist te-remt. Határozottan elszakad a pszichológiai megközelítéstől (bár néhány pillanatában ez is felismerhető benne), és egyszerre próbál megfelelni Artaud és Brecht elveinek. „A színházi cselekvés nem a társadalmi síkon bontakozik ki. Még kevésbé az erkölcsi vagy a pszichológiai síkon ... Hogy csökönyösen gyártják az olyan szereplőket, akik szigorúan pszichológiai jellegű érzelmekről, szenvedélyekről, vágyakról és impulzusokról beszélnek, ahol is egyetlen szó megszámlálhatatlan gesztust pótol, ez az oka, hogy a színház elvesz-

tette igazi létjogosultságát” – idézi Artaud-ot a *Marat/Sade* egyik korabeli elemzője. Majd e mellé egy Brecht-idézetet helyez: „Valójában az emberek kölcsönös viszonylatai átlátha-tatlanabbakká váltak, mint valaha is ... Mint a régi korok kiszámíthatatlan természeti katasztrófáival, úgy állnak szemben saját vállalkozásaikkal a mai emberek ... A színház-nak a valóságban kell elköteleznie magát, hogy a valóság hatékony képmásait hozza létre.” (PÁLYI 1982b)

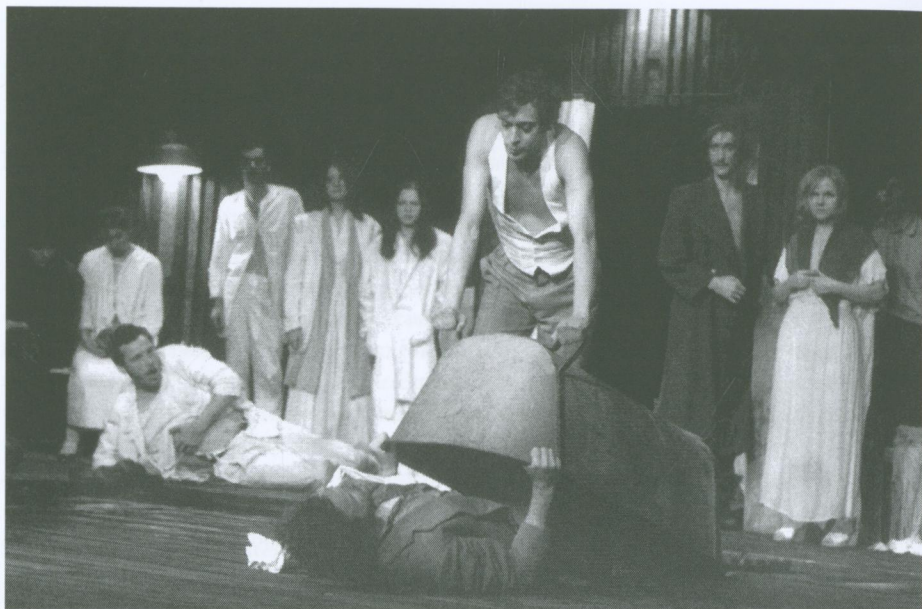
E két igénynek – a nem társadalmi szinten kibontakozó színházi cselekvés, illetve a va-lóságban való elkötelezettség igényének – egyszerre próbál megfelelni a kaposvári *Marat/Sade*. Ez nemcsak a rendezői közlésmódban, hanem a színészi játékmód összetettségé-ben is érzékelhető. „Artaud a színészi jelenlét elvesztését, illetve újbóli megtalálását tartja az új színház sarkkövének; Brecht a V-effektusról, a néző elidegenítéséről, az emberek közötti viszonyok ironikus megmutatásáról beszél. Susan Sontag állapítja meg a Peter Brook-féle *Marat/Sade* kapcsán, hogy »a legérdekesebb modern színház olyan színház, amely túlmegy a pszichológián«. Ez az a pont, ahol Artaud és Brecht találkozik. Nem Ács János az első rendező, aki az Artaud-Brecht szintézist felfedezi a Weiss-darab inter-prétálásakor.” De „a kaposvári együttes volt a legkövetkezetesebb abban, hogy e különbö-ző eredetű és jellegű törekvéseket integrálja, s olyan játszási módot alakítson ki, mellyel természetes és mai hangon tud szólni a szélesebb közönségretegekhez. A Grotowski-féle színházi laboratórium gúny és apoteózis dialektikáját ez az előadás lefordítja a népszínház nyelvére: a produkció a közérthető és közkeletű színpadi effektusok alkalmazásától az eksztázisig, a közösségi katarziszig ível, magában ötvözve és egyúttal meg is haladva azt, amit Artaud »az egyén lélektani és párbeszéd ábrázolásának« nevez. Az elidegenítő író-nia és az autentikus színészi jelenlét itt szerves egységet képez.” (PÁLYI 1982b)

A kaposvári *Marat/Sade* színészei egyszerre képesek képviselni a brechti eredetű elide-genítő ironiát, illetve az Artaud-ban (vagy Grotowskiban) gyökerező autentikus színpadi léte-zést. Az ábrázolás helyére ez a kettősség lép a játékukban. Az előadásban ennek árnya-latait, variációit képviselik, az ebből fakadó utakat járják végig (s nem lélektani folyama-tokat követnek.) Az előadás színházi szintézisének ez az igazi alapja. „Látszólag megma-radunk a polgári dobozszínház keretei között, mégis nem egyéb [ez a helyszín], mint amit Brook »nyílt térnek«, Artaud mágikus helyszínnek nevez. A dobozszínház átlényegítése a színészek mágijára. Ebben az előadásban nincsenek fő- és mellékszereplők, nincs statisztéria. Huszonöt maradéktalan emberi jelenlét van, s valamennyi jelenlét megérdemelné a beható elemzést: annak az útnak a nyomon követését, amely a mitikus igazság és a személyes igazság konfrontálódásából következik” – írja egy másik elemzésében Pályi András. (PÁLYI 1982a)

Marat és Sade – Jordán Tamás és Lukács Andor

Ács János rendezői értelmezésének és a kaposvári társulat színészi munkájának szintézi-seként Peter Weiss darabjának szereplői is sajátos értelmezésben, egyéni megközelítésben jelennek meg az előadásban.

Sade márkí alakját Peter Weiss szerzői instrukciója „hatvannyolc éves, rendkívül testes”, ősz hajú, de sima arcú figuraként írja le, aki „nehézkösen mozog, időnként gyötrődve, aszt-matikusan lélegzik”. A kaposvári előadásban viszont az akkor harminckilenc éves, normál



A korbácsolási jelenet kezdetén – középen Lukáts Andor (Marat) és Jordán Tamás (Sade)

testalkatú, ereje teljében lévő, szelíd mosolyú Jordán Tamás játszotta a szerepet. Volt olyan korabeli kritikus, aki ezt szereposztási tévedésnek nevezte, hisz a színész, „bármit tesz is, halkan szenvedő, már-már kifinomult szellemet sugároz”. Ezzel szemben „Lukáts Andor Marat-jából árad valami faragatlan esetlen erő” (ZAPPE), holott őt Weiss egyértelműen betegként mutatja be, aki többnyire enerváltan húzódik vissza a kádjába. Más kritikus viszont úgy látja, hogy „Jordán Tamás intellektuális és Lukáts Andor robusztusabb termete legföljebb külsőségeiben mond ellent de Sade és Marat elképzelt figurájának”. (RÓNA) Pontosabban ez az ellentmondás a kulcsa Ács János rendezésének, annak az értelmezésnek, ahogy a két címszereplő vitája megjelenik a kaposvári *Marat/Sade*-ban. Így válnak igazán plasztikussá azok az emberi magatartásmódok, amelyek ebben a „disputában” megtestesülnek.

A rendező nem változtatja meg a két címszereplő közötti alapvető viszonyt, de a színeszi játék többértelműen árnyalja ezt. „Sade megmarad kiábrándult individualistának, Marat pedig a forradalmi tettek emberének. De Jordán Tamás finoman, érzékenyen intellektuális Sade-jából hiányzik minden cinizmus, minden kaján politikai kalandorság, Lukáts Andor Marat-ja pedig nem az a kádjához szögezett, pengeéles aszkéta, akinek Marat-t megszoktuk”. (KOLTAI) Ehelyett „Lukáts Andor szuggesztív megismerésében mintha felködlene az a forradalmi magatartás, amellyel talán megtöretése előtt azonosnak mondhatta magát is.” (BOGÁCSI)

A szereposztáshoz az is hozzátartozik, hogy a „negyvenkilenc éves” Marat-t a bemutató idején szintén harminckilenc éves Lukáts Andor játszotta. Az előadás két címszereplője (a darabban ellentétben) egyidős, ugyanabba a nemzedékbe tartozik, a különbséget nem az eltérő kor teremti köztük. Egy nemzedékhez tartozásuk még kiélezettebbé teszi azt, hogy gyökeresen eltérő világértelmezést képviselnek.



Lukáts Andor (Marat)

A Marat és Sade alakja által képviselt kettősség nem először jelenik meg Ács János rendezéseiben. Ahogy a rendező ábrázolja a két címszereplőt, sok szempontból a *Szentivánéji álom* mesterember jeleneteit juttatja eszünkbe. Összeköti a két előadást az is, hogy mindkettőben színház a színházban játék zajlik. De Ács János az azonos szereposztással is megerősíti az összefüggéseket. Mindkét előadásban Jordán Tamás alakítja az író-rendezőt, az általa írt darab(ok) főszerepét (pontosabban az ezt játszó „színészt”) mindkét esetben Lukáts Andor alakítja. A *Szentivánéji álom*-ban Vackor, a *Marat/Sade*-ban Sade a szerző-rendező, színdarabjának, előadásának főszereplője pedig az előbbi előadásban Zuboly, az utóbbiban pedig a Marat-nak nevezett figura. (Az

nem derül ki, hogy igazán kicsoda az a charentoni színjászó, aki őt alakítja. Zubolyról viszont tudjuk, hogy neki végül Pyramus szerepe jutott.)

Az azonos funkciókon túl a címszereplők magatartásmódja is összeköti a *Szentivánéji álom* és *Marat/Sade* világát. Jordán játékát mindkét előadásban az általa írt darabbal és ennek előadásával kapcsolatos mély skepszis határozza meg, ami a személyiségét is teljességgel áthatja. Sade talán még keserűbb, kiábrándultabb, mint Vackor. Míg a *Szentivánéji* rendezője próbálja igazgatni a nekiszabaduló játékot, Sade már nem is nagyon szól bele az előadásba (pedig lenne igazítanivaló ezen is bőven). Ezt a szerepet átadja a Kikiáltónak, aki hasonló segítőkész empátiával figyeli a „betegek” játékát, mint Vackor a mesteremberek előadását. Így Sade mély filozófiai skepszise még határozottabbá válhat. Ezzel áll szemben a színjátékban megjelenő Marat rendíthetetlen hite. Ezért is fontos Marat és az őt alakító charentoni színjászó közti distancia, hogy a forradalom hőseinek be nem vallott megrendüléseit is érzékelhessük.

Éles kontraszt van ugyanis Lukáts Andor két szerepe között. A *Szentivánéji álom* Zubolyát eleve lelkesedés hatja át. Nemcsak Vackor színdarabjának összes szerepébe vetné bele magát, hanem az élet teljességébe is. (Ezért változhat át az éjszakai varázslatokban Titánia párjává.) A Marat-t játszó színjászót viszont mintha már eleve valamiféle keserűség itatná át. Pedig ugyanolyan mély játékkedv szunnyad benne is, mint Zubolyban, csak ez sokkal nehezebben jut felszínre, így Lukáts azt is érzékelteti, hogy meg kell küzdeni a színjászónak azért a hitért, ami a megjelenített figurát áthatja. De a szerep és a színjászó közötti azonosság végül mindkét előadásban megszületik. Ennek azonban szintén ellentétes értelme van: a feltétlen azonosság a Pyramust játszó Zubolyt komikussá, a Marat-t játszó színjászót tragikussá teszi.

Jordán Tamás játéka eleve ironikus távolságot teremt a szereppel való azonosulás kérdésének. A Jordán által megjelenített szereplők nemcsak az általuk teremtett figurákra – Zubolyra és Marat-ra – néznek kételkedéssel, hanem saját magukra is. Számukra nemcsak az a kérdés, hogy azonossá válhat-e az ember az alkotásával, sőt saját élete művével, hanem az is, hogy önmagával azonosnak tudhatják-e magukat. Jordán ironikus jelenléte mindvégig megtartja ezt a distanciát, így épp ellentétes konklúziókat sugall, mint Lukács Andor játéka.

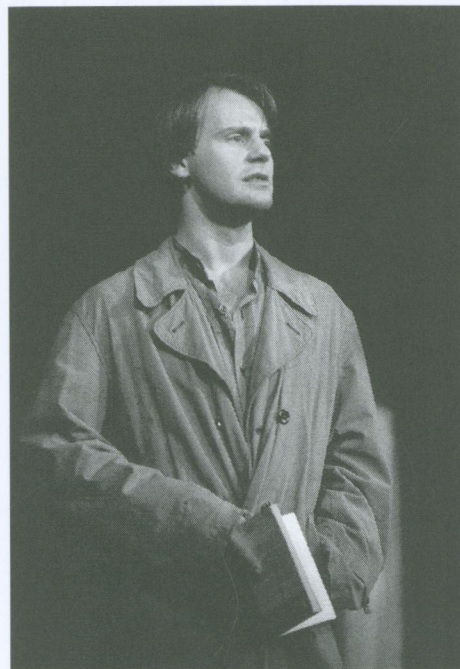
Az azonosság kérdésében nemcsak önmagával, hanem egymással is megküzd a *Marat/Sade* két címszereplője. A játék hangsúlyos pontján létrejövő ölelkezésük az egyik számára vereség, a másiknak diadal. Hogy kinek melyik, nem tudni pontosan. De mindkettejüknek olyan mély közös tapasztalatot jelent, amelyet önmagukban nem szerezhetnének meg. Így hát Marat és Sade végső soron összetartoznak. „Nem csupán azért, mert ugyanazon nemzedék tagjai. Nem is csak azért, mert mindketten megszenvednek a maguk igazáért. Marat-nak a forradalom a megváltás lehetőségébe vetett hitet jelenti, Sade-nak a »bujálkodalom«, az érzékiség diadálát. Eszmei csatájuk annál sarkítottabb, minél kétségbeesettebb – néhány másodpercre az ölelésük. Marat-nak fáj Sade szenvedése is, s Sade-nak nem kevésbé Marat-é. A két szenvedés és a két eszme feltételezi, pusztítja és élteti egymást.” (PÁLYI 1982b)

Kikiáltó: Máté Gábor

Ács János rendezése gyökeresen átértelmezi a Kikiáltó figuráját is. A kaposvári előadásban szó sincs „harlekinkabátról” és bohócfiguráról. A Kikiáltó maga is hétköznapi figura, egy a többi internált közül, akit csak a szerepe különböztet meg tőlük. Így egyszerre résztvevője, szemlélője és kommentátora is az eseményeknek.

A kaposvári *Marat/Sade* egyik újdonsága, hogy a Máté Gábor játszott Kikiáltó önálló életre kel. Nem egyszerűen csak közvetítő, játékmester, hanem saját személyiséggel rendelkező szereplő, aki ugyan szó szerinti értelemben nem résztvevője a játéknak, mégis teljességgel együtt él vele. Benne valódi indulatok kavarnak a játék során, érzelmi-eg erősen hatnak rá a megjelenített események, sosem a kívülálló nézőpontjából (vagy a bohóc bölcsességéből) kommentálja azokat. Amikor enged az igazgatónak, „megadja” magát neki, akkor sem válik közömbössé; hitek, szenvedélyek, elszántságok dúlnak benne, odaadással és együttérzéssel, részvétellel vagy fájdalommal figyeli a játékot, és sosem közömbösen. Letagadhatatlanul egyfajta értelmiségi magatartást testesít meg, amelynek természetes része az a szkepszis is, amit Jordán Tamás játéka képvisel. De a Kikiáltóban a Lukács Andor játszott Marat szenvedélye, azonosságvágya is nagyon erősen él.

Ács János szereposztásában a (bemutató idején) huszonhat éves Máté Gábor játssza a Kikiáltó figuráját. Így az is hangsúlyossá válik Máté játékában, hogy az általa játszott szereplő a főszereplőknél fiatalabb nemzedékek nézőpontját testesíti meg. A 80-as évek fiataljai, a *Megáll az idő* nemzedéke ez (akik ’56-ot legfeljebb gyerekszemmel látták, de inkább utána születtek, s alapvetően a kádári konszolidációban szocializálódtak). Máté Gábor „jellegzetesen annak a nemzedéknek a hangját üti meg, mely »beleszületett a készbe«, mely minden nagy történelmi felforduláshoz és fordulathoz képest utókornak számít, kívülállónak, rezonőrnek. Ez hol nyegleségnek hat, hol bölcsességnek. Az utókor minden-



Máté Gábor (Kikiáltó)

képp fölényben van a múlttal szemben, minthogy túlélte azt. Máté Kikiáltója nem élvezte ezt a fölényt, csupán magától értetődőnek veszi. A színészt nem a kommentálás hangneme, nem a játék levezetésének módja érdekli, hanem az ember, aki levezeti a játékot. Sorsot, rejtett motívumokat keres abban a figurában, aki a megírt színműben leginkább élő felkiáltójelnek számíthatott, akárha Brecht elidegenítő feliratainak megtestesült örököse lenne.” (PÁLYI 1982c)

Ezt másképpen úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Máté Gábor érzékeny, empátikus Kikiáltója személyes drámaként éli meg azt a történetet, amelynek megjelenítését játékmesterként irányítja. Ez is indokolja azt, hogy az előadásban döntő módon megváltozik a darab zárata. Weiss darabja felfordulással fejeződik be: a „bujálkodalom” jelszavára az elmeegógyintézeteki ápoltak őrjöngeni kezdenek. „Sokan mámorosan ugrálnak

és forognak. Coulmier az ápolókat legvégső erőszakra ösztönzi. A betegeket sorra leütik.” A Kikiáltó pedig „a zene ütemére nagyokat ugrál a zenekar előtt”. Ács János rendezése viszont „az eredeti darab groteszk fintora helyett részvételtjes fájdalomba torkollik”. (ZAPPE) Itt egy pillanat alatt omlik össze minden, hullik mindenki a pusztulásba. Ezt siratja Máté Gábor Kikiáltójának utolsó gesztusa.

„Abban az alakban, akit Máté Gábor megformál a színpadon, valójában egész este ott volt ez az utolsó fájdalmas pillanat. De ahogy játékmesteri reflexióiban egyetlen percre se bizonyult érzéketlennek, úgy ebben a pillanatban se hat érzélgősnek. Épp attól katartikus a sírása, hogy nagyon is »kemény«, hogy neki magának nem hozza meg a feloldozást. Csak a nézőknek.” (PÁLYI 1982b)

A négy énekes: Csákányi, Czakó, Gőz, Gyuricza

Míg Máté Gábor Kikiáltója azt a nézőpontot képviseli, amelyből (talán) tiszta szemmel lehet rátekinteni a megjelenített történetre, addig a négy énekes az előadás motorját jelenti. Ők tartják életben azt a formát, amely a játékot működteti, ők kezdeményezik az énekeket, irányítják a „pantomim jeleneteket”, így a közösségi játéknak is a kezdeményezői, koordinálói.

„A négy énekes, akárcsak a Kikiáltó, a brechti dramaturgia örökségeként került a Weiss-darabba. Nevezhetnénk őket is »élő felkiáltójelnek«, az általuk előadott dalok részben kommentálják a cselekményt, részben a helyszínt, a miliőt, a hangulat megteremtését



Bezerédi Zoltán (*Duperret*), Gőz István (*Kukuriku*), Gyuricza István (*Koko*), Vércse Bori (*Ápolt*) és Csákányi Eszter (*Rozi*)

szolgálják.” (PÁLYI 1982b) A kaposvári előadásban azonban – akárcsak a Kikiáltó – a négy énekes is közelebb lép a történethez, a kommentátor funkciójából maguk is szereplővé válnak. Olyan elánnal, emocionális töltéssel vesznek részt a játékban, hogy a „brechti funkciójuk” teljességgel zárójelbe kerül, Ács János rendezésében ők is feladják a semlegeségüket. Olyan sodró lendülettel válnak az események részvevőivé, hogy maguk sem maradhatnak kívülállóknak. Az, hogy maguk is érintetté válnak, megerősíti az előadás plebejus szemléletét, amely kevésbé hangsúlyosan van jelen az eredeti darabban. Ilyen értelemben a négy énekes a tömeg gerjesztőjévé, a „népharag” kifejezőjévé is válik. Ezt ellentétezzük kesernyésen cinikus megjegyzéseik, csúfondárosan szatirikus énekeik.

Weiss úgy jellemzi a négy énekest, hogy „félre népi típusok, félre bohócok”. Az előbbi a kortárs öltözetek értelmezik: overallokban, munkáskabátokban látjuk őket. A négy énekes játékkedve viszont kiemeli őket a bohócsztátusból, így inkább – a többiekkel egyetemben – az antik drámák kórusára emlékeztet jelenlétük.

Remek énekes-pantomimes teljesítményt nyújt a négy színész: Csákányi Eszter, Czákó Klára, Gyuricza István és Gőz István. Sokszínűségük „egybeform: egymást kiegészítő, egymást karikírozó, egymást erősítő egyéniségek.” (PÁLYI 1982b) (Az előadás koreográfiája olyan biztos alapot teremt, hogy a később Czákó Klárát helyettesítő színészek, Tóth Eleonóra és Básti Juli is magától értetődő természetességgel illeszkedtek bele a játékba.)

Charlotte Corday: Pogány Judit

A kórusból válnak ki az előadás további fontos szereplői. A legnagyobb feladat a Charlotte Corday-t megjelenítő Pogány Juditnak jut. Az előadás néhány pontján főszereplővé válik, más pontokon pedig hátraszögge egészíti ki Marat és Sade kapcsolatát. (Ács János rendezésének sajátos kiegészítése, hogy intim viszonyt sejtet Corday alakítója és Sade között.)

Weiss alvajáróként írja le Corday-t, aki az előadásban inkább érzékeny kívülállóként jelenik meg, aki mégsem tud kívül maradni az események sodrásán. A morális felháborodása mellé Párizs utcáin az érzékek rettenete társul, ez sodorja őt minden akadály ellenére a cselekvés felé. Corday „a világ szennytől irtózó, a halába menekülő ártatlanságot” (ZAPPE) testesíti meg. Ezt erősíti a szerepet játszó színészalkata. „Pogány Judit kislányosan lírai Charlotte Corday” (BOGÁCSI), azaz a színésznő jelenlétéből, „civil” létezéséből egyáltalán nem következne az a gyilkos tett, amit végrehajt. Corday személyén keresztül az előadás ugyanazt a problémát feszegeti, amit a főszereplők kapcsán is: az ember azonossá válik-e azzal a szereppel, amit végül „eljátszik”. „A történelem dialektikájából következik, hogy aki Charlotte Corday-t alakítja, annak az »előadásban« is el kell követnie a gyilkosságot, hiába tiltakozik ellene »magánemberként«.” (KOLTAI)

Corday „alakja különleges állomás Pogány Judit színészi pályáján: az egyik legértékesebb, legkidolgozottabb figura azok közül, akiket Pogány a színpadon életre keltett” – írja az egyik elemzés. „Pogány mestere az előadást jellemző több dimenziós játékmódnak: könnyed virtuozitással lép ki s be a szerepen belüli szerepből szerepbe, de ha csak megbotlik a színpadon, ha szégyenlősen maga elé kap egy törölközőt, mert a ráloccsantott víztől áttetszővé lesz testén a ruha, mindannyiszor elhitheti velünk, hogy minden gesztusa itt és most születik.”

„Lehet szép és törekeny, áriázhat operettes tónusban, megkeményedhetnek arcvonásai a rémülettől és az elszántságtól, mindig rendkívüli erő sugárzik belőle, amelynek hatása alatt valódi bűnnek érezzük a színpadot a valóságnál. Pogány Judit egyszerre tud autentikus Charlotte Corday lenni – és tudja a módját, hogy ironikusan megmutassa ezt a Corday-t, aki ő maga. Színpadi jelenlétének e belső feszültsége számára alighanem a legfőbb erőforrás.”

„Pogány nyújtja a legnagyoszerűbb példát arra, hogy e partitúra megléte, azaz a színészi fegyelem nem akadály, hanem eszköze a színész önfeltárlásának. Az autentikus jelenlét és az ironikus kívülről megmutatás dialektikájához a kaposvári *Marat/Sade*-ban a spontaneitás és a fegyelem dialektikája társul, s végül is ezek a színészi eszközök működtetik az előadásban a gúny és az apoteózis dialektikáját, ami már e színház szellemi-tartalmi dimenziójának nevezhető. Pogány Juditban ott rejlik az a kivételes képesség, hogy szinte minden percében érezni és éreztetni, sőt élni és éltetni tudja e komplex, mégis igen egyszerű mechanizmust.” (PÁLYI 1982b)

Simonne Evrard: Lázár Kati

„A gúny és az apoteózis dialektikája” határozza meg a Marat élettársát alakító Lázár Kati játékát is. „Simonne Evrard alig beszél Peter Weiss darabjában. Simonne Evrard mégis

a legbeszédesebbek közül való a kaposvári előadásban” – írja az egyik portré. „Minden nézése, minden mozdulata közöl róla valamit. Ahogy azt a vizes rongyot csavarja szeretett Marat-ja fejére! Ahogy nyúzott arcában felragyognak a szemek Marat-ja szavára! Ahogy – talán sokan észre sem veszik – Marat első, szinte önkívületi állapotban elmondott vádbeszéde után megtámogatva élettársát futó csókot lehel annak vállán nyugvó kezére. Élő fal ő Charlotte Corday testi valója, gyilkos szándéka és Marat között. Ápolónője, nő öre Marat-nak. Mintha minden gesztusa azt mondaná, amit egyszer így foglal szavakba: »Jean Paul, kíméljed kell magad«. Ugyanakkor azt az ösztönszerű büszkeséget is kifejezi, amely Marat iránt eltölti.

Mert nem érti ő Marat-t. Nem éri föl ésszel annak szavait, tetteit. De a maga primitív ösztönszintjén – és ez néha erősebb a tudati kötésnél – átérzi azokat. Ennél színesebb, elevenebb »kataton tompaságot« színésznő még nem fogalmazott színpadra.” (LESKÓ)

Egy másik elemzés szerint Lázár Kati Simonne Evrard-jának és Pogány Judit Charlotte Corday-ának női kettőse „Sade és Marat párviadalának történelmi kontúrjait húzza erősebbre. Abban, ahogy Lázár Simonne Evrard-ja végigasszisztálja Marat lázát és bukását, ahogy ott áll ama kád mellett, melyben Marat utolsó óráit tölti, ahogy végignézi az eseményeket, s amikor végre beengedi Marat-hoz a gyilkos szándékkal érkező Corday-t, közben megérintve a lány mellében elrejtett tört, ahogy rezzenetlen arccal szemléli, amint Sade »felkínálja« Marat-nak a »virgo intactát«, s odahelyezi a forradalmár ölébe – mindez egyértelműen mutatja, hogy Lázár Simonne-ja mindent tud, amit a történelem számunkra tanulságul kínálhat. Tudja a törvényszerűséget, mégis ismeri az egyéni áldozatot: ez az ő szerepe. Lázár Kati megmutatja e szerepet, s ebben a gesztusban ismét van valami a brechti elidegenítési effektusból, amit azonban nem neveznek ironiának. A pátoz ellensúlya itt inkább a történelmi ismeret: a szerepkör és a személyes sors konfrontálása. Lázár jelenlétéből értjük meg, hogy Marat személyes sorsának része a forradalom.” (PÁLYI 1982b)

Ironia és szenvedély – Duperret, Roux és mások

Az ironia és a pátoz kettőssége nemcsak a szereplőkön belül, hanem a szereplők kapcsolatában is megjelenik. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a kaposvári *Marat/Sade* bonyolult viszonyokat ellentmondásosan feltáró előadássá váljon.

A Corday társát jelentő Duperret-t Bezerédi Zoltán játékában az erőteljes ironia hatja át. Ez határozott ellenpontot jelent Corday alakja mellett. A lány fehér ruhában, a fiú lila nadrágban, csicsás sálban, áttetsző ingben jelenik meg. Már ez eleve ironizálja, amit a Kikiáltó mond róla a bemutatásakor: „mindig jobb tónust vegyít finom szagú szája a forradalom zűrzavarába”. A Bezerédi játszott figura nem az előkelőséget, hanem a közönségességet képviseli ebben a közegben. Öntelt magabiztosságához butaság társul (a Kikiáltónak őt kell a legtöbbször kisegítenie a színjátszók közül). Az előadás összetettsége megengedi, hogy Bezerédi egyértelműen karikírozzon, tulajdonképpen egy régi világból itt ragadt arisztokrata paródiáját játssza el.

Bezerédi játékának ellenpontját jelenti az, ahogy Karácsony Tamás felfogja Jacques Roux alakját. Míg Bezerédi teljességgel eltartja magától a figurát, Karácsony teljes valójában azonosul vele. Saját szenvedélyeként mutatja meg azt a radikális elkötelezettséget,

megszállottsággal határos, kétely nélküli cselekvéskényszer, ami a forradalmárt hajtja. Mindez Karácsony áradó energiáiban, nagy elánnal végrehajtott akcióiban, töretlen aktivitásában jelenik meg.

Karácsony Tamás szereppel való azonosulása kaposvári viszonylatban is kivételes erejűnek mondható, és egyúttal a színész számára a kiugrás lehetőségét teremtette meg. Az előadás másik színészi kiugrása Hunyadkürti György nevéhez fűződik. Az ő játékában az ironia és az azonosulás kettőssége két külön szerepben jelenik meg. Az előbbi képviseli a Szajna-parti késáros viccesen felfogott alakja, az utóbbi pedig a kifordított Miatyánk nagy szenvedéllyel elmondott imájában, átkozódásában valósul meg. Az előadás egyik megrázó pillanata ez. Ahogy kivételes élményt jelent a történelem démonát megjelenítő nő monológja is. (Az előadásról készült két felvételen két színésznő, Kari Györgyi és Vizsnyiczay Erzsébet hasonló erővel mondja el.) Emlékeztet a Marat élettörténetét megjelenítő látomássorozat is, amelynél a rendezői vízió és a színészi játék együttese teremti meg az élményt.

FORRÁSOK:

BOGÁCSI Erzsébet: Marat halála. Weiss műve Kaposvárott. *Magyar Nemzet* 1981. december 16.

EÖRSI László: Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.

GYÖRGY Péter: A változások ára. A Marat/Sade Kaposvárott. *Színház* 1982. 3. sz. 22–25.

KOLTAI Tamás: Peter Weiss: Marat/Sade. *Kritika* 1982. 4. sz. 36.

LESKÓ László: Marat-passió. *Somogyi Néplap* 1981. december 6.

MIHÁLYI Gábor: A kegyetlenség színházától a politikus színházig. Peter Weiss Marat-drámája a Nemzeti Színházban. *Nagyvilág* 1966. 4. sz. 614–617.

PÁLYI András (1982a): Artaud – hétköznapi használatra. Avagy: a színház mint közösségi lelkiismeret. *Mozgó Világ* 1982. 3. sz. 80–85.

PÁLYI András (1982b): Napló színészekről. Egy nemzedék hangja. *Színház* 1982. 3. sz. 36–38.

PÁLYI András (1982c): Jelenlét és ironia. A színészek a kaposvári Marat/Sade-ban. *Színház* 1982. 12. sz. 18–24.

ZAPPE László: Marat halála: Peter Weiss drámája Kaposváron. *Népszabadság* 1981. december 11. 7.

- 3 A Színházi Intézet 1985-ös rögzítése mellett készült még egy felvétel a *Marat/Sade*-ről. A kaposvári színház 1989 áprilisában felújította az előadást, amelyet 1989. november 15-én szerdán élő egyenes adásban közvetített a Magyar Televízió. A közvetítésről készült felvétel szintén megtekinthető a Színházi Intézet videótárában.

EGY LEGENDA SZÜLETÉSE

„1981. december 4.: egy különös – ma már így mondanám: színháztörténeti – premier Kaposvárott, Peter Weiss ismert darabja, a Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása; ahogy a charentoni elmegyógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában” – emlékezett vissza nyolc év múlva Pályi András a bemutatóra. „Papírforma szerint nem várt senki tőle szenzációt, másutt már játszották, különösebb aktualitás, művészi kiugrás nem ígérkezett benne.” (PÁLYI 1989) Mégis hogyan vált akkor színháztörténeti jelentőségűvé Ács János rendezése? Miképp fogadta a szakma és a közönség az előadást? Milyen volt a színpadi élete? Hogyan született meg színpadi legendája?

„Hivatásos kritikus amúgy alig érkezett a bemutatóra” – mondja Pályi András. (PÁLYI 1989) Koltai Tamás sem volt ott Kaposvárott a *Marat/Sade* bemutóján. „Nem emlékszem előzetes hírverésre, »suttyogó propagandára«, mondjuk olyasmire, hogy sietni kell megnézni, mert annyira jó vagy »problematikus«, vagy meggyűlt a baja a helyi tanáccsal, esetleg megcenzúrázták, mint például Paál István szolnoki *Übűjét*” – írta. (KOLTAI 2003)

Azért sem volt a kritikusban várakozás a bemutatóval kapcsolatban, mert „a próbák idején elterjedt, hogy Ács nem tud mit kezdeni a darabbal. »Nem érdekli.« Amikor kiválasztotta, még érdekelte, de azóta elment tőle a kedve. Hogy ez előrelátó szándékos bagatellizálás – vagyis konspiráció – volt-e, máig nem tudom” – teszi hozzá Koltai Tamás. „Az biztos, hogy később a részévé vált egy közös konspirációnak.” (KOLTAI 2003)

Ács János visszaemlékezései szerint azonban sem szándékos bagatellizálásról, sem tudatos konspirációról nem volt szó, egyszerűen csak az anyaggal való gyötrődésről: „Eltelt a nyár, már lassan neki kellett volna látni” a *Marat/Sade* próbáinak. „De inkább vissza akartam adni. Mert amikor újra elolvastam, mélyen felháborodtam: mi ez a hülyeség! micsoda elvont dolog! mit akar ez a német emigráns pali! mit tudhat mirólunk onnan Svédországból! Nem lehet annyi köze a hitehagyásokhoz, újrakezdekésekhez, csalódottságokhoz, mint nekünk. Egy magyarnak, egy közép-európainak, akinek a húsába vág. Akinek erről szól az élete. De nemcsak az ő élete szól erről, hanem az apjái is erről szól, sőt még a fiaé is erről fog szólni – kikerülhetetlenül!” (BOGÁCSI 1991)

1 Alfred Jarry *Übű király* című darabjának magyarországi ősbemutatóját nem Szolnokon, hanem Pécsen rendezte Paál István. A bemutató 1977. február 11-én volt.

„Hisztiztem is, letérdeltem a [Babarczy] Laci elé – folytatja a kezdeti válságról szóló történetet Ács János –, mondtam, hogy nem, nem, nem. Aki persze nem mondhatott mást, csak azt, hogy de. Különben napokon belül ki kellett volna találni egy másik zenészt, amelybe pontosan ugyanazok a szereplők illenek. Tehát furcsa dühvel, gyűlölettel, kétségbeeséssel láttam a rendezéshez. Ez az indulat a próbákat is átítatta. Fölhasználtam ugyanakkor az író minden erényét, az okosságát, az ironiáját, amelyen átszűrte a mi illúzióvesztésünknek a szörnyűségét.” (BOGÁCSI 1991)

„Amíg nem találták meg a kulcsot hozzá, nem sok sikerrel kecsegett” Peter Weiss darabjának színpadra állítása – állítja FORGÁCH András. A színészek visszaemlékezései szerint a próbák második-harmadik hetében történt meg az áttörés, amikor is konkrét háttérrel kaptak a szereplők. Például hogy egykor Coulmier, Sade és Marat osztálytársak voltak, csak másfelé sodorta őket az élet, vagy hogy Corday egy kalauznő, aki részt vett az '56-os eseményekben, és most ebbe az „elmegyógyintézetbe” internálták. A többi szereplő is konkrét történetet kapott. (KARSAI) A kulcs tehát az lett, hogy „minden szereplőnek konkrét, a magyarországi '56-hoz kapcsolódó múltja és életsorsa van, amit lépésről lépésre, a többiekkel kapcsolatba lépve lejár az előadásban (még akkor is, ha a néző ebből nem sokat vesz észre)”. (FORGÁCH)

A *Marat/Sade* 1981. december 4-i bemutatójáról így folytatja Pályi András a visszaemlékezését: „A szakma bennfentesei közül néhányan azért »szagot kaptak«, s már előadás előtt szép számmal ott szorongtak a levegőtlen [kaposvári] színházszüfében. Elkezdődött a produkció. Az első zöllyesorokban a szokásos helyi protokollközönség, amely ezúttal felettébb kínosan feszengett. Hátrébb a nézőtérrel oldottabb a hangulat, ám ez mit sem változtatott azon, hogy az első rész végén csak gyér, zavart taps jutott a társulatnak. Nyers, fejbeverő előadás, amely nem átalította belopni ebbe a végül is normális állami színházba a 60-as évek amatőr együttesének illetlen eszközeit, provokatív nyíltságát. Tabukat sértett, közérkölcst, közmegegyezést. És mindezek ellenére végül mégis megnyerte magának a teljes jelen lévő publikumot: a pesti vajtfüléket, a helyi bürokratákat, a rokonszenvezőket, a gyanakvókat, az ellenségesen szimatolókat, az egyszerű színházlátogatókat.” (PÁLYI 1989)

A bemutató kritikai fogadtatása

A Pályi András által leírt hangulatot tükrözi az előadásról megjelent első kritika is: „A kaposvári Csiky Gergely Színház huszonhat éves történetének egyik legnagyobb előadása, színháztörténeti mérföldkő” – jelenti ki a bemutatóról LESKÓ László, a megyei lap kritika két nappal a pénteki bemutató után.

„Vulkánikus rendezői erő küldött színre színháztörténeti fontosságú jeleneteket” – írja. Nyilván ezek hatottak a legerősebben a kritikusra: „a középkori misztériumjátékok allegorikus képeit idéző beállítások” (ahogy „a guillotine működését fejről fejre húzott vörös-fekete pamutsapka jelzi”), vagy „Marat megszületésének epizódja”, illetve „a padló barikáddá építése”. És mindenekelőtt Sade megkorbácsolásának jelene, mely „a darab legkegyetlenebbül emberi jelene”, és „azt a keserű igazságot bizonyítja, hogy noha de Sade és Marat ideológiája sarkosan ellentétes, bizonyos helyzetekben mit sem változtat a tényen, mindketten csapdában vannak”.



Jordán Tamás (Sade), Csákányi Eszter (Rozi), Kari Györgyi (ápoló), Máté Gábor (Kikiáltó), Pogány Judit (Corday), Kamondi Imre (ápoló) Göz István (Kukuriku), Bezerédi Zoltán (Duperret) Lukáts Andor (Marat) és Lázár Kati (Simonne Evrard)

Leskó is kiemeli a darab középpontjában álló Marat és Sade vitáját (ami a mű eddigi magyar színpadi életében is a középpontban állt, és szinte minden kritika foglalkozik vele). Azt érzékeli a kritikus, hogy a rendező nem dönt a két címszereplő között, ugyanakkor nem látja összetettebben a két figurát – és dilemmájukat sem. Sade-ot egyszerűen „szenvtelen” kívülállónak nevezi a helyi lap kritikusa, Marat pedig szerint „fanatikus, proletárdiktatúrát követelő”. (Corday az, „aki a változást vértelen reformmal képzelte el”). „Akár a vértől csömörlött, hedonizmusba menekülő szkeptikista, akár a forradalom reformere – a sem magát, sem másokat nem kímélő fanatikus – mellett voksol” a néző, „nem vonhatja ki magát e sokkoló liturgiából” – jelenti ki LESKÓ.

A kritikus tehát utal az előadás teremtette komplex színházi nyelvre (bár erre külön nem tér ki), ezért nevezi egyszerre „Marat-passiónak” és „történelmi parabolának” az előadást. Szerinte „profán szertartás” zajlik a színpadon. „Az Antikrisztusnak is emlegett Marat – uszító egyházi személyeket is gyilkoltatott – elárultatásának és meggyilkolásának története.” „A kaposvári előadás rádöbrent, hogy a sade-i intellektuális fölény, a kívülállás és a felülemelkedés a legszenvtelenebb iszariotizmus, hiszen a Sade-ok közönye ad szabad utat a Napóleonoknak.”

Leskó tehát a misztériumjáték fogalmain is behozza kritikájába (Más kritikusoknál ennek nyoma sincs. Az az érzésünk, mintha a *Somogyi Néplap* szerzője jobban felkészült volna írására, mint fővárosi kollégái, például biztosan olvasta MIHÁLYI Gábor egykori tanulmányát, amely hasonló szempontokat vet fel Peter Weiss darabja kapcsán.²) Ugyan-

2 „A kaposvári idő nagy részében Leskó László volt a kritikusa a helyi somogyi újságnak, aki általunk egyre jobban megnevelve, egyre jobban értve a dolgokat a maga egyszerű nyelvi eszközeivel, de megpróbálta megérteni, mit csinálunk” – mesélte Ascher Tamás. (EÖRSI 2008b)

akkor a szakrális szempontok említése mellett is igencsak hagyományos értelmezést fogalmaz meg Leskó László. Az előadás utalásait is hasonlóképp olvassa. Bár kijelenti, hogy Ács rendezése olyan, „melyben mint tükörben szemlélhetjük a változásokat és a változásokban önmagunkat”, de inkább „általános érvényű” megállapításokat tesz, és ezeket egyáltalán nem vonatkoztatja az előadás jelen idejére. Tehát Leskó nem állítja azt, hogy a kaposvári előadás mást bont ki Peter Weiss darabjából, mint az eddigi színrevitelek. Szerinte Ács „továbbfejleszti” „a magát marxistának deklaráló író” felfogását, hiszen „az egyik nyilatkozata ... szerint drámáját a sztálinizmus hívta elő”. A helyszínt is „az 1949-től működő internálótáborok egyikének” látja, az ápolókat „átnevelésre beutaltaknak”. („Itt a »színház a színházban« szereplői nem elmebajosak.”)

Leskó tehát a rendezés „tudatos anakronizmusait” inkább történelmi utalásokként értelmezi, melyben a francia forradalom éppúgy jelen van, mint a Tanácsköztársaság, de 1945/46 is. Sőt a záróképek is meglepően általános olvasatát adja: az előadás az „utolsó, apokalipsztis idéző jelenetével arra figyelmeztet: a következő hódító háború a nukleáris anyagokból egyetlen bombává változott földgolyónkon az élet pusztulásához vezet.”

Értékelésében azt emeli ki, hogy az előadás „nemcsak a nézőt méri meg, hanem a társulató is: képes-e több szellemi szolamban megszólalni, igazi közösségi játékot produkálni: tudja-e itt és most érvényes, mégis általános igazságokkal gyarapítani az artaud-i szellemű közönségráhangolást és a brechti elidegenítést egyszerre igénylő remekművet?” A (sokfajta kifejtetlen utalásokkal teli) kérdésekre igennel válaszol, külön kiemelve, hogy „közösségi, magas színvonalú játéknak voltunk aktív részesei”. (LESKÓ)

Másnap a Petőfi rádióban, a *Láttuk, hallottuk* című kritikai műsorban volt szó a pénteki kaposvári bemutatóról. Itt Takács István beszélt a produkcióról, és sok szempontból hasonlóképp látta az előadást, mint kaposvári kritikustársa. Takács viszonyítási pontként Peter Brookot említette, megjegyezve, hogy „rendezését a közelmúltban sugározta a televízió is”. A kritikus emlékeztet arra, hogy Brook „óriási pszichológiai részletezéssel mutatta be a charentoni elmeegógyintézet lakóit, típusait”, „eljátszotta az örület szimptomáit”. Ezzel szemben Ács János más utat választott. Sőt azt is sejteti Takács kritikája, hogy talán nem is elmeegógyintézetbe helyezte a rendező a történetet, hiszen „börtönigazgatót” említ (bár később mégis ápoltról beszél). Ehhez kapcsolódóan kiemeli a megtorlások kegyetlenségét: „a darabban sokat emlegetett vízterápiát szó szerint alkalmazzák a fellázadó ápolók, a túlságosan belehevülő szereplők lecsendesítésére. Bizony előkerül a gumicső és a vizesvödör. Tehát az előadás ebből a szempontból rendkívül kemény”, „sokkolja a nézőt”, „nem lehet közömbösen nézni”.

Takács azt is hangsúlyozza, hogy Kaposvárott nem „történelmi darabot” játszanak a francia forradalom eseményeiről. Ehelyett „Ács áthúzza az ívet a mába”, azaz a rendező egyértelműen „a mából nézi ezt a darabot”. (Leskó idáig nem jutott el.) Így Takács szerint elsősorban arról beszél az előadás, hogy „mi történik akkor, amikor a forradalom eszméi már konszolidálódnak, sőt egy kicsit szalonképtelenné is válnak”. A rendezés arra utal, hogy „szembe kell nézni a korábbi forradalmár önmagunkkal is, vagy vállalni kell, vagy el kell vetni, de közömbösek nem maradhatunk.” (Az azonban nem derül ki az előszóban elhangzott kritikából, hogy pontosan mire gondol a kritikus, amikor a forradalomról beszél: a „forradalmiság” Kádár-korban uralkodó ideológiai megközelítésére – a „marxista” társadalomkép alapjára – vagy valami konkrét történelmi időszakra, eseményre?

A szocialista forradalom 40-es, 50-es évekbeli fordulataira – ahol megállt Leskó –, vagy esetleg az előadás jelenéhez közelebbi eseményekre? Netán 1956-ra?)

A Petőfi rádió kritikusa utal a záróképre is, mint „rendkívül megdöbbentő pillanatra”, amikor a Kikiáltó „jajongva, zokogva” tart valamit a kezében. De nem ismeri fel, hogy ez utcakő. (És a háttérben látható panorámaképre sem utal.) Ehelyett „valamiféle ládikát” említ, amelyben „már mintha Marat hamvai lennének”. (TAKÁCS 1981) Itt bizonyára nem tudatos ferdítésről (vagy elhallgatásról) van szó, hanem egyszerű tévedésről, hisz Takács István egy későbbi írásában szó szerint megismétli ezt az asszociációt. De itt már azt is kifejti, hogy nemcsak Marat, hanem a forradalom elsiratását is látja a záróképben.

„Marat a forradalmunkból mondd mi lett”

„Megrendítő pillanat” – írta Takács később a záróképről. „Mintha azt fejezné ki ez a mozzanat, hogy íme, ezzel lett a forradalmárunk, a forradalmunk – és ezt úgy siratjuk, hogy a szívünk szakad meg belé.”

Ezt a képet az egész előadás értelmezésének alapjává teszi. Ebben – a hónapokkal később megjelent írásában – Takács István kifejti, sőt tovább is gondolja a frissen, élőszóban elhangzott kritikájának szétszórt utalásait. „Egy barakktábor központi termét, semmint elmegyógyintézetet felidéző díszletfalak”, „a modern ruhában felbukkanó intézetigazgató”, „a kápók vagy börtönőrök ruháira emlékeztető öltözkéző ápolók” és „a mai tárgyak nyilvánvalóvá teszik, hogy ez a kegyetlen játék a mában játszódik. Ács János a jelenig húzza meg a dráma kérdéseinek ívét.” „Nem érdeklik a[z elmegyógyintézeti] pszichológiai esetek, és nem érdekli azok hűségese színpadi megjelenítése sem. Őt egy érdekli: az a kérdés, amit a dráma elején szegez Marat-nak a négy énekes és a kórus: »Marat a forradalmunkból mondd mi lett« ... Ez az előadás a forradalmi ideológia drámáját játssza el. ... És ez nem 1808-as ügy. ... A kaposvári előadás azt mondja: a forradalmat nem saját gyermekei falják fel, hanem saját kreatúrái, akik – míg a forradalmi vezetők egymást vádolják és végeztetik ki – beülnek a pozíciókba, kisajátítják maguknak a forradalmat, s rájátszanak a jelszavakra, hogy végül ők döntsék el, mit kell és mit szabad gondolni a forradalomról.” Mert „magukat a forradalom letéteményeseinek kikiáltók semmitől sem félnek jobban, mint a valódi, kérlelhetetlen és következetes forradalomtól.” (TAKÁCS 1982)

Ezek bizony radikális újbaldali nézetek. Azok a '68-as fiatalok is hasonlóképp gondolkodtak, akik Che Guevarát tekintették az eszményképüknek. (Hogy a megvalósult szocializmus csak kisajátítja a forradalom eszményeit, de gyakorlatilag semmit nem valószínűsít meg belőle, főleg nem a nép felszabadítását.)

A „nagy kuss” törvénye

A bemutatóra nyolc év múlva visszaemlékező Pályi András szerint „valami sajátos kollektív megkönnyebbülés érződött a nézőtérben: valami elfojtás bevallása, titok kimondása, evidencia megnevezése. Ezt az elfojtást-titkot-evidenciát úgy hívják: *a forradalom*. Igen, az 1956-os, az október 23-i, amelyet nevének nevezni ekkor még nem pusztán büntetendő cselekmény, hanem afféle társadalmi illetlenség is.” De a *Marat/Sade* a záróképben,



Menetelés a zárókép előtt

a Corvin köz képének megmutatásával erre utalt. „A kaposvári *Marat* épp az [’56-os események huszonötödik] évforduló[jának] napjaiban készült, s az előadás a tetszhalott-ságból ébredő nemzeti öntudat egyik nyilvánvaló jeladásának bizonyult. Annak ellenére, hogy nem akart politikai manifesztáció lenni, legfeljebb mellékesen.” (PÁLYI 1989)

A Corvin köznek a háttérben megjelenő panorámaképe valóban 1956-ra utal. Az alkotók tudatosan kerestek efféle utalásokat, még a Köztársaság tér és a Kossuth tér megjelenítésének lehetősége is felmerült. (EÖRSI 2009) „Már látszott, hogy az előadás általában a forradalmak metszetét adja, a magyar ’56-ét is. Ezért kerestük a horizontra fotózandó megfelelő budapesti helyszínt” – meséli a panorámakép születéséről SZEGŐ György, az előadás díszlettervezője. „Előbb egy erdős tájra gondoltam, amelyről csak később derülne ki, hogy a Köztársaság tér parkja. Csináltam próbafotókat, nem volt elég meggyőző.”

Szegő 1978-as kiállításán (*Álomtervező*) szerepelt egy fotókollázs, ahol „a »nagy kapus« Madách-tér» homlokzata mögé belemontírozta »a szentpétervári Téli Palotát, és a teret uraló forradalmi tankot». Ennek analógiájaként olyan helyet keresett, »ami ezt a párizsi-szentpétervári áthallást behívja, és kapcsolódik a pesti 1956-hoz is». Azaz az alkotók egyszerre gondoltak 1917-re, 1956-ra és 1968-ra. „Ácsnál aztán egy pillanat alatt tudtuk, hogy ez a hely a Corvin köz Üllői úti nagykapuja felé néző panoráma” – meséli tovább Szegő György. „Annál is inkább, mert Ácsnál, a lakásában épp e házban, szinte a kapu felett álltunk... Jani azóta gyakran meséli a díszlet »eredetét«, de csak ettől a pillanattól emlékszik a magánmitológiára. Nekem is mitikus kép ez a montázs, hisz az Álomtervek katalógussal kerültem be Kaposvárra.” Ezt mutatta Szegő Babarczy László igazgatónak, mikor 1978-ban a színházhoz került díszlettervezőnek.

A Corvin mozi párkányára felkérdezkedő Ilovsky Béla fotózta végül körbe a Corvin köz belső térfalát. „Már a kis kollázs is meggyőző volt” – meséli Szegő. „Összeragasztva a képet, már földön fekvő állapotában is látszott, micsoda ereje lesz. Ács megkapta a bekö-

tött horizontot, aminek nagy részét takarták a csak a fináléra leomló fúrdóracs-falelemek. Sokallta, ami felül kilátszott. Azt kérte, hogy a horizontpályát leengedve rogyasszam meg az architektúrát ábrázoló részt, hogy az egész csak az elmegyógyintézet leomló falai után, a végkifejletben felhúzza mutassa majd meg teljesen magát – százszor erősebben, mintha végig láttánk. Zseniális meglátás / döntés volt.” (SZEGŐ)

Ezt az előadás végén feltároló panorámaképet nem lehet feltétlenül felismerni (még ha ismerősnek is tűnik), hiszen olyan nézetből mutatja a Corvin közt, amelyből az utca embere sosem látja. Ezért nem (feltétlenül) elhallgatás, amikor az egyik kritikus „ismeretlenségben is ismertnek tűnő” nagyváros képéről beszél a zárójelenet kapcsán. (RÓNA) „Én ezt a háttérfüggőnyt Kaposváron sem ismertem föl elsőre” – meséli Koltai Tamás is. Egyébként is „a háttérfüggőny »elhanyagolható« részlet volt, nem attól – a beazonosíthatóságától – kellett megrendülni, hanem az egész letaglózó és katartikus élményétől.” (KOLTAI 2003) Egy Jugoszláviában megjelent kritika szerzője sem ismeri fel a darab végén megjelenő hatalmas városképet, pedig neki nem kellett volna erről hallgatnia, különösen hogy úgy beszél Ács János rendezéséről, mint ami „forradalmi színházat teremtett”. („Budapest? Varsó? Prága?” kérdezi a kritikus a panorámaképről. „Lehetne persze Párizs is tátongó utcájával, dermedt köveivel.” – CSORBA)

„Megfogadtuk a díszlettervezővel, Szegő Györggyel, hogy nem mondjuk el, hogy ez a Corvin köz” – mesélte Ács János. „Mondtuk azt, hogy Párizsban van, egy nem tudom, milyen tér, Leningrádban, az Ermitázs mellett valahol egy régi palotaszárny, Varsóban, meg mindenféle volt, csak hogy ki ne kelljen mondani, hogy ez a Corvin köz. És ilyen értelemben ez nem is a Corvin köz, mert egy nagyon szép, arányos, fenyegető, félelmetes épületsor.” (EÖRSI 2009)

Más visszaemlékezések szerint Babarczy László kérte meg a kritikusokat, hogy ne írjanak a panorámaképről. „A színészbüfé pultjánál italt kérve próbáltam magamhoz térni pár perccel az előadás vége után – emlékezik Koltai Tamás arra, amikor 1982 januárjában látta Kaposvárott az előadást –, amikor Babarczy odajött, és föltek a háttérfüggőnyre vonatkozó kérdést. Ez szokatlannak számított, mert Babarczy nem volt odajövős. Nehezen feleltem, gombóc volt a torkomban. Babarczy várt egy kicsit, aztán azt mondta: ugye, nem fogod megírni, hogy miről szól.” (KOLTAI 2003) Babarczy László szerint ez volt a „nagy kuss-törvény”. „Nem volt szabad kimondani, hogy ez a Corvin köz.” „A sajtó egyszerűen nem írta meg, hogy mi van benne, és a helyi politika, tehát a kaposvári elvtársak nem veték észre, hogy mi van benne. ... Ha nem akarják észrevenni, ne vegyék! Nem kell, hogy észrevegyék. Ez bőven benne volt ebben a játékban.” (EÖRSI 2008)

Koltai Tamás szerint Babarczy kérése „egyfelől logikus volt, mert ha megírom, azzal mindenképpen följelentem a színházat (ebben az esetben további kérdés lett volna, hogy hogyan írom meg, mert ha bírálól, akkor csak a színházat, ha viszont egyetértőleg, akkor magamat is), másfelől zavarba ejtő, mert egyrészt mégiscsak tartalmazott egy abszurd föltételezést (hogy tudniillik úgy lehet megírni, ahogy az ember gondolja), másrészt némi bizonytalanságot árult el afelől, hogy vajon a direktor épelméjűnek tekinti-e a színházzal jó ideje szolidaritást vállaló kritikust.”

Szerinte „a dolog ugyanis nem így működött. Ha, teszem föl, vagyok olyan hülye, hogy nyíltan megírom, miről szól a kaposvári *Marat/Sade*, az semmiképp sem jelenhetne meg, mivel nincs olyan öngyilkos szerkesztő, aki leadná. Mert akkor azonnal be kellene

tiltani az előadást, eljárást kellene indítani a színház ellen, de még a kritikát közlő lap ellen is. Ez lenne az igazi botrány. Kiseb baj, hogy ilyen előadás létezik, mint az, hogy kiderül. Vagyis nem derülhetett ki; erről nem szólhatott egy előadás, ilyen előadás egyszerűen nem létezhetett. Ha én mégis leírnám, hogy létezik, akkor a jóindulatú szerkesztő (ebből a fajtából több volt) rám nézne, és azt kérdezné, mondd, te teljesen hülye vagy, hogy képezed ezt, felejtsd el az egészet. A rosszindulatú, esetleg besúgó szerkesztő (ebből a fajtából is akadt) viszont jelentené az esetet fölfelé, hogy tudjanak róla, és döntsék el, csinálnak-e belőle (mármint a bemutatóból) ügyet.” (KOLTAI 2003)

Ideológiai vagy szakmai nézőpontból?

Mivel a kritikusok hallgattak (és a pártközpontokba se érkeztek még feljelentések), egyelőre nem lett ügy a *Marat/Sade*-ből. Persze nyilván nem gondolkodott mindenki úgy, ahogy Koltai Tamás (és az sem adatott meg mindenkinek, hogy utólag értelmezhesse egykori magatartását). Ács János *Marat/Sade*-rendezéséről is sokféle írás jelent meg, s bennük többféle kritikai attitűd ismerhető fel.

A bemutató után egy héttel írt az előadásról az MSZMP központi lapja, a *Népszabadság*. Ez a harmadikként megjelent kritika visszafogottabb, kevésbé lelkes írás, mint a megyei lap recenziója (és kevésbé dicsérő is, mint Takács István szóbeli kritikája). ZAPPE László cikkében a viszonyítási pontot Marton Endre tizenöt évvel korábbi rendezése adja. Egy erről megjelent kritika szóhasználatát átvéve nevezi „borús homlokú ifjúnak” a *Marat/Sade* rendezőjét. Zappe szerint Ács társadalmi kritikájának „kettős éle van”: „bírálja a vérben gázoló forradalmat, amely nem váltotta be az ígéreteit, csak a súlyos áldozatot követelte meg, de bírálja azt a kényelmes pragmatikus szemléletet is, amely a forradalmat kiváltó szélsőséges szenvedélyeket, súlyos emberi-társadalmi problémákat egyszer s mindenkorra a múltba száműzné”. (ZAPPE)

Zappe László úgy látja, hogy „ennek a rendezői felfogásnak egyik következménye, hogy ironizálva jelennek meg mind a forradalmi eszmék, mind a forradalmi gyakorlat, s nem kevésbé a múlt forrongásait lebecsülő, a jelen szép eredményeire hivatkozó bölcsesség. Ez az ellentmondás csak úgy oldható fel, ha a történelmet történelmen kívüli szemszögből nézzük. S ez de Sade márki nézőpontja is. De Sade márki, aki az emberi szenvedések, szenvedélyek felől tekint az eseményekre. Nevezték ezt a szemléletet individualistának is – nem hiszem, hogy ez pontos kifejezés. Kétségtelen, hogy az emberi világ eseményeit nem társadalmi összefüggésben kívánja megérteni.”

Kimondatlanul a kritikus is ezt veti a rendező szemére. Nemcsak azt, hogy Sade oldalára áll a forradalmár Marat-val való vitájában, hanem hogy „történelmen kívüli” nézőpontot választ. (Másképp ezt a korban úgy mondták, hogy társadalmilag nem elég elkötelezett.) „Abban az előadásban – írja Zappe –, ahol a forradalom és a békés utókor egy közös vonásban találkozik, abban, hogy egyik idején sem sokat törődnek sem a néptömegek éhségével, sem az emberi lélek mélységes poklával, természetes, hogy az utóbbiak nevében fellépő de Sade-nak lehet csak valamiféle igazsága.” Majd később még azt is megjegyzi, hogy egy ilyen felfogású rendezésben „Charlotte Corday önfeláldozó erkölcsiése sem játszhat fontos gondolati vagy drámai szerepet, hanem az őrző történelmi színjáték egy mozzanatává fokozódik le”.

De azt elismeri a kritikus, hogy „az iróniával vegyült történelmi megrendülés ugyanakkor erőteljesen nyilvánul meg mindazokban az elemekben, amelyeknek a szellemi küzdelem hátterében, azt kommentálva kellene zajlaniuk”. (Ezzel azt is mondja, hogy „szellemi küzdelemnek” kellene az előtérben állnia és nem „az iróniával vegyült történelmi megrendülésnek”. A kritikus tehát – igaz negatív előjellel – arra utal, hogy a kaposvári előadásban Marat és Sade vitájával egyenrangú erővel jelenik meg a nép története is.)

Ács János rendezésében „a történelmi megrendülés az eredeti darab groteszk fintora helyett részvételi fájdalomba torkollik itt, s ez végül a rendezői szemlélet megítélését is befolyásolja. Ha pesszimizmusának jogosságát, érvényességét vitathatjuk is, nem vonhatjuk kétségbe tiszta humanitását” – zárja bírálatát a *Népszabadság*. (ZAPPE) (A művészi pesszimizmus a hivatalos kultúrpolitika szemében akkor egyértelműen rossz pontnak számított, a humanizmus viszont elismerésre méltó erénynek.)

Másfél héttel a kaposvári bemutató után közölte a *Magyar Nemzet* BOGÁCSI Erzsébet kritikáját, amely elsősorban szakmai kérdéseket állít az előtérbe. A kiindulópontja az, hogy bár Peter Weiss darabja úgy él az emlékezetben, „mint egy sajátos, kissé szabálytalan történelmi dráma”, de Ács János rendezésében „társadalmi drámát” látunk, „korunk forradalmiságáról, veszélyekről, válságokról”. Ehhez kapcsolódóan Bogácsi is fontosnak tartja kiemelni, hogy „e játék nem tébolydaként, örültekházaként, elmegyógyintézetként mutatja be Charentont, inkább zárt intézetként. Itt nem gyengéd gondozók, hanem moccanatlan arcú smaszereknek kinéző ápolók örködnek vödörrel vagy slaggal a kezükben a helyzettől megkeseredett” ápoltak felett. Tehát Bogácsi is kiemeli – akárcsak Takács István és Leskó László – hogy Ács rendezésben afféle „börtön”, internálótábor a helyszín. De ennek kifejtése és annak részletezése helyett, hogy hogyan szól az előadás „korunk forradalmiságáról”, áttér szakmai kérdésekre. („Kínkeservvel sikerült úgy megírnom a kritikát, hogy véletlenül se »jelentsem fel« a színházat” – mondja erről később a kritikus. – BOGÁCSI 1991)

Bogácsi Erzsébet kritikája az első (és sokáig az egyetlen), amely a dramaturgiai változtatásokra, szövegbetoldásokra is felhívja a figyelmet: „Amint Peter Weiss is, e színrevitel is szívesen kölcsönzi a kordokumentumokat, például de Sade hírhedt ügyéről vagy Marat véleményét az állambiztonságról, a sajtószabadságról. S azért, hogy minél világosabb legyen a kétféle világnézet különbözősége: a közönyös természetet kihívó, a forradalmi eszméktől elforduló de Sade individualizmusa és a kérlelhetetlen szigorral közbeavatkozó, a forradalom jogait fokozó Marat kollektívizmusa, amely attitűdök egyként rémtettekhez vezethetnek.” Mindebből az is kiderül, hogy – „mert e színjátékban a nézetek számítanak” – Bogácsi is Marat és Sade vitáját és a bennük megnyilvánuló emberi magatartásokat tartja fontosnak. Épp ezért szerinte a többi figura szerepe „annál számottevőbb, minél inkább meghatározói e játékbeli játéknak, amely az igazmondás lehetőségét méri.” (A színészei alakításokat is e „mérce” szerint értékeli. De hogy az „igazmondás” miféle lehetőségeit keresik, azt nem sejthetjük ebből a fogalmazásmódból.) Végül így zárul az írás: „Minden elismerést megérdemel az a munka, amelyet Ács János, ezúttal virtuózan stílusváltó színrevitele végzett. Elidegenítési effektusok, songok sora, miegymás, mindezek szinte kirázva a kisujjból.” (BOGÁCSI 1981) Azaz a kritikus elsősorban a szakmai teljesítményt ismeri el, és nem beszél az előadás hatásáról. György Péter szerint, aki akkoriban rendszeresen írt a *Színház* című folyóiratba, a közeg is azt várta a kritikustól, hogy „az előadás bőséges szakmai erényeit” dokumentálja, „és ne a politikai kontextust”. (GYÖRGY 2014)

„Jó előadásból nagy előadás lett”

A *Marat/Sade* bemutatója után nem sokkal megváltozott az előadás akusztikája. Ács János szerint jó előadásból „nagy előadás lett”. Ez a bemutató után kilenc nappal „a lengyelországi szükségállapot kihirdetése napján következett be”.³ „Addig csak nagyon jó előadások voltak, de aznap este, amikor a tévében lehetett látni, hogy fiatal riporternők katonai egyenruhában olvassák föl a híreket, és aznap este ment a *Marat* ugyanúgy, de ettől mégis teljesen más lett.”

Ezt Pályi András is így gondolja: Marat és Sade „konfliktusában – a lengyelországi internálásokat és a hadiállapot kihirdetését követően – egyszerre Jaruzelski és a Szolidaritás jelent meg. De ezzel együtt ott voltunk benne továbbra mi is, hisz a lengyel modell (erre nem volt nehéz akkor sem rájönnünk) minden specifikumával együtt az egész kelet-európai térségre érvényes törvényeket mutatott fel. És a kaposvári *Marat halála*, úgy tűnt, nem tett mást, mint pontosan ezeket a törvényszerűségeket előre felvázolta. Azt mondhatnánk, megjósolta a lengyelországi drámát.” (PÁLYI 1989) Hisz ismét az illúziók megsemmisítéséről volt szó. Még élénken élt az emlékezetben, hogy a Szolidaritás szervezte munkássztrájk meg hátrálásra, kiegyezésre kényszerítette a hatalmat, ezt semmisítette meg a lengyelországi rendkívüli állapot, s az ezt követő internálások.

György Péter hasonlóképp vélekedik. „A finom ’56-os allúziókat is megengedő rendezés a premier után kilenc nappal, a lengyelországi események folyamánként, vagy a Jaruzelski tábornok elrendelte szükségállapotból fakadó nemzetközi feszültség folyamánként új jelentéseket kapott. Így az előadás, néhány formális azonosság, szükségszerűen működő asszociációk által, hirtelen belekeveredett a nagypolitikába, s attól a pillanattól fogva elvesztette eredeti jelentését, és a korszak politikai eseményeinek egyikévé vált.” (GYÖRGY 2014)

A lengyelországi szükségállapot kihirdetésének napján Máté Gábor emlékei szerint éppen Komlón vendégszerepelt a *Marat/Sade*. A kaposvári színház akkoriban rendszeresen játszott a színházzal nem rendelkező vidéki városokban. Ezeknek az előadásoknak egy részéről szintén jelentek meg kritikák, így arról is fogalmakat alkothatunk, hogyan fogadta Ács János rendezését a 80-as évek elejének vidéki értelmisége.

A nagykanizsai vendéjátékról a *Zala Megyei Hírlap* tudósít. A lap kritikusa ugyanolyan lelkes, mint a kaposvári bemutató helyi kritikusa volt: „Revelációként ható nagy színházi élmény ez az újabb kaposvári vállalkozás” – írja. „Újabb nagyigényű produkció, amelyet – bízást állíthatjuk – alighanem az országos évad igazi értékei közé sorolhatnak majd.” „Sokkoló hatású produkciót” emleget, „amelyet ráadásul különösen szuggesztív erővel adott elő a társulat”. Az előadás tehát hatott, de annak nincs jele, hogy kortárs asszociációkat keltett volna a nézőkben. A nagykanizsai kritikus is megmarad a *Marat/Sade* már kipróbált értelmezésénél. (Nyilván egy megyei lap kritikusa nem mondhatott többet – sőt talán még annyit sem –, mint amennyit az országos sajtó képviselői megírhattak.) A nagykanizsai recenzius is kiemeli Sade és Marat vitáját, a „vérgőzös történelmi kellékek között játszódó, kegyetlen nyíltságú ideológiai párbajt”. „De Sade felébreszti az alvó

3 Wojciech Jaruzelski tábornok, a nemzetvédelmi miniszterből lett kormányfő (aki a Lengyel Egyesült Munkáspártot is vezette) 1981. december 13-án léptette életbe a szükségállapotot. Tízreket internáltak, köztük a Szolidaritás szakszervezet vezetőjét, Lech Walesát is.

indulatokat, hogy bebizonyítsa a forradalom önpusztító értelmetlen voltát, és hirdethesse a maga aberrált individualizmusát, ám Marat váratlanul – csakugyan váratlanul? – újra hatalmas ellenfélle, a kor megalázottjainak néptribunjává nő.” A nagykanizsai kritikus is hazai viszonyokhoz kapcsolja a látottakat, de a kontextust csakis a múlthoz és egyáltalán nem a jelenhez kötve rajzolja fel: „Ács maga is joggal szélesíti, aktualizálja – Weisset is meghaladva – a darabot, mintegy magyar Marat-vá változtatva, felrajzolva az 1945 után demokratikus kiteljesedés és a személyi kultusz hozta megtorpanás nemzeti méretű konfrontációját”. (T. A.) (Azaz a kritikus kicsit a Kikiáltó szerepébe helyezkedik: csakis a meghaladott múltat illetheti bíráló szó.)

Január végén a *Tolnai Megyei Népújság* is tudósított a *Marat/Sade*-ről. A szekszárdi lap kritikusa szerint a rendező nem dönti el a darabbeli vitát. „Nem áll sem Sade, sem Marat hívei közé, s tulajdonképpen csak regisztrálja, hogy valamit elvesztettünk, lehetőségeket éppúgy, mint értékeket. A darab Kikiáltója, ellentétben a szerző szándékával, a darab végén itt nem bohóckodó léptekkel megy ki a színpadról, hanem keservesen sír, mint aki felmérte a veszteséget. Kétarcú megoldás, s a nézőnek kell eldöntenie, mit tart veszteségnek, s mi az, amit tanulságként szűr le a múltból.” Ezzel az írás szerzője ügyesen megkerüli azt, hogy akár értelmeznie, akár értékelnie kelljen a látottakat. De azért összességében dicséri a produkciót. „Kitűnő előadás a kaposvári *Marat* – írja –, szuggesztív, erőteljes, tele feszültséggel, még akkor is, ha a retorika időnként fékezi a tempót.” (CSÁNYI) (Vajon mit jelenthet ez az utóbbi megjegyzés? Hogy hatásos a rendezés, csak sokat beszélnek – szónokolnak – benne?)

„A Marat-dráma, a forradalom drámája a közönség új nemzedékét hódította meg az Ács János rendezte előadással a szombathelyi MMIK színpadán” – írta már márciusban a *Vas Népe*. (BUDAI)

Egy előadás élete

Az Ács János rendezte *Marat/Sade* bérletes előadásnak készült. Ez az akkori működésmód szerint azt jelentette, hogy két-három hónapnál tovább nem élt egy-egy kaposvári előadás. 1981 decemberében összesen tízszer került műsorra Weiss darabja: a bemutatót követő héten háromszor, majd a következő héten ötször játszották, közben tájolni is voltak vele. Karácsony előtt, szilveszter után viszont szórakoztató előadások kerültek műsorra, közben szünetet is tartott a színház. Így január közepén játszották újra a *Marat/Sade*-ot. Ebben a hónapban nyolcszor volt műsoron. De februárban csak egyszer ment, és ezzel le is játszották a bérletes előadásokat. Ekkoriban általában ez a tizenkilenc előadás jelentette egy produkció életét a kaposvári színházban. (Meg azok a vendéjátékok, amelyeket más városokban tartottak.) Mire a kritikák többsége megjelent az országos lapokban (nem is beszélve a folyóiratokról), addigra általában már lekerült a műsorról az adott előadás. Ezért is lehetett értelme a „nagy kuss törvénynek”, mert mire úgy lehetett volna az előadásból, akkor már nem volt érdemes ügyet csinálni belőle. (Ezért lehetett egy vidéki társulatnak bizonyos értelemben nagyobb szabadsága, mint egy fővárosi repertoárszínháznak, hisz csak jóval szűkebb közönségréteghez jutott el.)

A *Marat/Sade* azonban a kaposvári bérletek lejátszása után is műsoron maradt. (Bérletszünetben általában csak a szórakoztató előadásait szokta játszani a színház, így volt ez



Középen Czákó Klára (Popó), Gyuricza István (Kokó), Lukáts Andor (Marat), Hunyadkürti György (ápoló), Csákányi Eszter (Rozi)

ebben az évadban is.⁴) Tehát folytatódott (vagy igazán csak most kezdődött el) Ács János rendezésének színpadi élete. Márciusban kétszer, áprilisban és májusban egyszer-egyszer került színpadra. Ekkor már nemcsak a helyi közönség nézte a *Marat/Sade*-ot. Erről Pályi András így ír: „Emlékszem például 1982 márciusában egy kettős előadásnapra – délután is, este is a *Marat* ment Kaposvárról –, amikor tizenegy autóbusz hozta a pesti egyetemistákat, és a zsúfolásig telt, egyébként túlméretezett színházépületben valóságos virágessó hullt: szinte mindenki kis csokor hóvirággal érkezett. Emlékszem a már-már rendszeres húsz-huszonöt perces vastapsokra az előadás végén.” (A *Marat/Sade* öt évig maradt műsoron, amikor lekerült, akkor – a vidéki és a külföldi vendéjátékokat is beleszámítva – a 102. előadásnál tartott.)

1982. január 27-én a gödöllői művelődési központban vendégszerepelt Ács János rendezése. Akkoriban Gödöllőn több progresszívnek számító vidéki színház is rendszeresen tájolt. A budapesti értelmiségi közönség, ha nem utazott vidékre, itt láthatta azokat a produkciókat, amelyeknek országos híre támadt. Nyilván most is így történt, bár Gödöllőre sokszor nem fértek be a kaposvári díszletek, és Koltai Tamás emlékei szerint (ekkor látta másodszor a *Marat/Sade*-ot), a panorámakép sem szerepelt itt. (KOLTAI 2003) („Ez a háttér néha nem utazott”⁵ – mondta Ács János is. – EÖRSI 2009)

4 A *Víg özvegy* című operett, a *Chicago* című musical és a *Tökfilkó* című bohózat ment az évadban bérleten kívül.

5 A Színházi Intézet által rögzített videófelvételen sem látható a panorámakép.

A konszolidáció szenvtelen szomorúsága

A napilapkritikák után kezdtek a hetilapok is beszámolni a *Marat/Sade*-ről. Az *Élet és Irodalom* hat héttel a bemutató után, január közepén írt róla. Szekrényesy Júlia számára is Brook rendezése jelentette a viszonyítási pontot, így ő is kiemeli azt a rendezői döntést, hogy a kaposvári előadásban „a figurák nem elmekórtani esetek ábrázolatai, nincs betegségkarakterük, és a nagy őrjöngés is elmarad. Ács János nem fékevesztett világörületet tár elénk. Megközelítésmódja sokkal inkább mondható nyugodtnak, sőt elméledőnek. A nagy szenvedély helyét a mérséklet foglalja le. Az előadás okos és szomorú, fájdalmasan nemes lírai, mi több: elégikus érzeménnyel hatja át.”

Az *Élet és Irodalom* kritikájára – úgy tűnik – nem a(z) egyébként az előadásban is megjelenő „nagy szenvedélyek” hatottak, hiszen egészében elégikus nézőpontból értelmezi Ács János rendezését: „A forradalom dramaturgiájának újabb fejezetéhez jutottunk el. A lendületes viták csúcspontjaira imígy ereszkedünk le a konszolidáció szomorúságának völgyébe.” Szekrényesy csak a többes szám első személy használatával utal arra, hogy állításait a jelenre érti. A kiemelt „gondolatot két figura értelmezése fejezi ki a legpregnansabbban: a Kikiáltó és de Sade márkié. Közös bennük, hogy méltósággal próbálják viselni a tapasztalások keserűségét.” Sade „történelmi és írói élménye sajátosan tragikus: vérengző álmait kora undorító és hamari szorgalommal valósította meg.” A márki tehát „alig hisz a jövő rózsaszín optimizmusában. Boldogtalan látnoki mindentudásának poláris ellentéte a Kikiáltó ismeretgazdagsága. A márki attól döbben meg, ami az álmaiból megvalósult, a Kikiáltó pedig attól, ami még megvalósulhat.”

Szekrényesy ezzel „a felelősség ... drámáját” emeli ki a darabból, amit „megkapó sokrétűséggel mutat” „meg az előadás.” Ehhez „a gyötrődő Marat és a négy énekes ... újabb párhuzamot kínálnak. A naiv hit és a leghétköznapibb vágyak megejtő találkozásának vagyunk tanúi.” Eközben „csodálatos, lelkiismeretet ébresztő képekben hömpölyög előtűnik a forradalom. Álmokkal, rémálmokkal, szélsőségekkel, beteljesületlen vakmerő reményekkel, be nem váltott ígéretekkel és megszívlelendő figyelmeztetésekkel.”

„Marat papácskánk el ne szúrd a forradalmat – halljuk az agresszíven könyörgő éneket. És hogy ez a maga egyszerűségében oly tökéletes kívánság mily súlyos teher Marat számára, azt épp a két főhős – a márki és a forradalmi vezér – vitájának színpadi megjelenítésével élhetjük át. Lukács Andor Jean Paul Marat-ként sokkal inkább emlékeztet a fizikai és a lelki szenvedések mártírjára, mint magabiztos népevezérre. De Sade vádjai, a nép beteljesületlen vágyai iszonyú súlyként nehezedenek rá.”

Szekrényesy tehát (akárcsak korábban Takács István) az elszúrt forradalom – a meg nem valósult társadalmi utópia helyére lépő „arctalan boldogság” – kiábrándító valóságát látja a jelenkorban. Ez derül ki, ha a (Kádár-kori megszokások szerint) a sorok között próbálunk olvasni. Ebben az értelemben mutat a kritika a záróképre is. A Kikiáltó „szilárd kedély[e] ad hitelt a darabot záró érzelmi fellobbanásának: még a szenvtelen kommentátor is elsírja magát a konszolidáció szürke terrorja láttán. Igazgató és ápolt, irányító és irányított lelkesülten sülyed el az általános és arctalan boldogságban, melyet ebben az előadásban egy nyomasztóan nagyszabású és jellegtelen nagyváros képének felderengése testesít meg.” (SEKRENYESY)

Ugyanígy szellemben foglalkozik a *Marat/Sade*-dal a *Film Színház Muzsika* kritikája is, amely már címében is meditatív játéknak nevezi az előadást: „Ács János rendezése

történetét a konszolidáció szürke, megnyugtató, szenvtelen, megbékélő szomorúságába helyezte” – állítja RÓNA Katalin. A kritikus ebben a szellemben beszél a két címszereplőről, hisz Ács János rendezésében kettejük „küzdelmének színpadi, gondolati-eszmei fölfogásában kell a valódi újdonságot keresni. Ebben az előadásban de Sade márki még az egyén megváltásában, üdvözlésében sem igazán hisz. Csalódott a forradalomban, de a megbékélés jövője is reménytelenül villan föl a szeme előtt. Ebben a rajzolatban álláspontja a reménytelenségé. Látja a nép beteljesületlen vágyait, hallja a vádló szavakat, amelyből oly kevés jut el a munkájába merülő népevezérhez. Vele szemben Marat elsősorban a testi szenvedés mártírja, s csak másodsorban lángelkű forradalmár. Mártír, akinek még de Sade kínjait is vállalni kell, ahogy a korbácsolás sokkoló jelenetében mutatja az előadás. Ez a fölfogás nem szolgáltat történelmi igazságot Marat-nak. Sőt valójában de Sade-dal szemben egyenrangú vitapartnernek sem tekinti. A forradalmár kínjaival, lelkiismereti vívódásaival, álmaival és képzeleteivel alárendeltje a márki vádjainak, amelyből a nép beteljesületlen vágyai, akaratai áradnak.”

Róna Katalin egyetlen szóval sem említi, hogy a fenti értelmezés a jelenkorra vonatkozatható, csak abból derül ki, hogy mégis erre gondol, hogy cikkének elején azt kérdezi, hogy aktuális, érvényes maradt-e Peter Weiss darabja, majd magával az előadás elemzésével válaszol erre (kimondatlan) igennel. Így, a sorok között olvasva kell a 80-as évek magyar valóságára érteni azt, amit Róna Katalin a Kikiáltóról és a záróképről ír. A Máté Gábor játszott szereplő „egyszerre hírnök és kommentátor”. „Mindvégig higgadt szemlélő, ám egyszerre válik lényegi részesévé, amint a záróképből egy, az ismeretlenségben is ismertnek tűnő, fölsejlt nagyvárosi kép előtt a szoros csoportot alkotó színészek tömegéből kiemelkedve hangos zokogással siratja el Marat-t, a forradalmat, az álmokat.”

„Az öntörvényű rendezői alkotást igazolja a mű. Mindaz, amit a rendező beleértett a drámába, az gondolatilag hozzátartozik, nem ellenkezik az írás szellemével. Mint ahogy a maga rendszerén belül igen határozott és következetesen végigvezetett rendezés tökéletes színpadi kidolgozással teremti meg a környezetet” – védi meg Róna (előre is) a rendezőt, hogy kiforgatta volna Peter Weiss darabjának jelentését.

A kritikus az előadás stílusáról, játékmódjáról azt mondja, hogy „Ács Jánost nem foglalkoztatja az örültség bemutatása. Nem érdekli a téboly lélektana.” Ehelyett „visszahelyezi jogaiba a természetes színpadi létezés”. Ugyanakkor a kaposvári társulatról azt írja, hogy „rendkívüli együttes játékot teremt”, a rendezőről pedig azt, hogy „pontosan meghatározza az előadás alaphangját, s megteremti egy ritka színházi élmény hőfokát.” (RÓNA)

A *Film Színház Muzsika* cikke két hónappal a *Marat/Sade* bemutatója után jelent meg, akárcsak a *Népszava* (kissé elkésett) napilap kritikája.⁶ Csáki Judit – az előző két kritikával összezsengve – Ács János rendezésében „a forradalmi helyzet ordító hiányát” tartja a leghangsúlyosabbnak. „A forradalomtól, a forradalmi helyzettől való eltávolodás ... mérsékletre, higgadt visszafogottságra inti a játék, s az előadás részvevőit” – írja. A két főszereplőről is ilyen összefüggésben esik szó: „Ács János értelmezésében nem ... kap helyet az »igazságosztás«. Marat fürdőkádból szavalt forradalmi eszményei éppoly szálnalmasak,

6 A *Népszava* és a *Film Színház Muzsika* kritikája a gödöllői vendéjáték után jelent meg, tehát még az is elképzelhető, hogy a kritikusok ott látták az előadást. (Ennek ellentmond, hogy a *Film Színház Muzsika* említi a panorámaképet, pedig Koltai Tamás emlékei szerint ez nem „játzott” Gödöllőn.

mint a márki egyéniséget istenítő szólamai.” „A hatalmas formátumok leépülése, a szellemi párbaj időszerűtlensége válik igazi tragédiává a kaposvári előadásban.”

Az előadás alaphelyzetét úgy határozza meg, hogy „jó modorú, csendes bolondok” vesznek részt „az amatőrjátékban”. És „ha egy-egy pillanatra ki is tör belőlük a betegség, az első agresszív mozdulatra visszavonulnak. Az agresszív mozdulatok pedig – az egészséges külvilág részéről – nem késnek soká.” (Ilyen körülményesen határozza meg az ápoltak és őreik viszonyát, amelyek itt lényegében rabok és fogvatartottak viszonyává változik, bár ezt nem mondja ki a kritikus.) Itt „az indulatok legjobb ellenszere a slag”.

Hogy mindez a jelenkorra vonatkoztatható, Csáki kritikájából csakis a Kikiáltó értelmezéséből derül ki, ő „mint egy hírmagyarázó” „tolmácsol a színpad és a nézőtér között – és jobbára a mi szemszögünkben teszi ezt.” Ő „közülünk való” – jegyzi meg róla (mintegy mellékesen) később a kritikus. „Ő az, aki mindent ért, s a maga helyén tudja az elmeegógyintézet színjátékát, s a lejátszott forradalmiságot. Néha cinikus, néha didaktikus – de mindig emberi, mindig félelmetes. Mind, aki játssza, mind, akit játszik – mai, mostani, közülünk való. A zárójelenetben – s ezt Weiss nem találhatta ki – egyedül marad a színpadon, a kezében utcakő, és sír, sír keservesen. Ahogyan a nagy tragédiába illő.” (De hogy mit is sír, ezekből az összefüggésekből nehéz kihámozni.)

Csáki Judit azzal kezdi népszavabeli kritikáját, hogy „most már bizony le kell írni: az ország legjobb, egyenletesen magas művészi színvonalon teljesítő színháza” a kaposvári, „amelyik ezúttal is felkavaró, döbbenetes élményt nyújt”. (Csáki)

Az (ön)cenzúra működése

Koltai Tamás konkrét példákkal is megerősíti, hogy szakmailag miért magas színvonalú a kaposvári *Marat/Sade*. „Azt lehet mondani, hogy minden egyes pillanata tartalommal telített, de a legkevésbé sem didaktikus értelemben, hanem a játék érzelmi-érzéki sodrása, a szimultán cselekmények dinamikus hullámlása, az állandó »történések« révén, legyen bár szó valóságos színpadi akcióról vagy egy mozdulatlan szereplő tekintetén érzékelhető belső folyamatról. Ez a magas szintű »teatralizáltság« teszi izgalmassá ezt a produkciót.” (KOLTAI 1982)

Március-áprilisban jelentek meg a folyóiratok cikkei Ács János rendezéséről. Ezek csak részben tartalmaztak szakmai elemzést, ennek apropóján inkább az előadás közvetítette gondolatokat próbálták közvetíteni – már amennyire a szocialista sajtóviszonyok között ez lehetséges volt, tehát igen csak áttételesen, nehezen ért(elmez)hetően.

Koltai Tamásnak a *Kritika* című folyóiratban megjelent írása is elsősorban arra helyezi a hangsúlyt, hogy tartalmilag Ács miképp értelmezi át a darabot. Például azzal, hogy „a Marat-dráma szereplői nem elmebetegek, inkább deviáns személyiségek, pontosabban deviánsnak minősített magatartások üldözöttjei”. Ennek eredményeként „hallatlanul fel erősödik a játék politikai feszültsége, hangsúlyosabbá vált a drámai jelen társadalmi antagonizmusa: a »rezsimek« képviselő Coulmier igazgató és a tizenöt évvel korábbi forradalom eseményeit újrájátszó »színészek« (akik között gyaníthatóan akadnak tényleges forradalmárok) szembenállása. A »Marat-dráma« így sajátos fénytörésben jelenik meg, sokkal intenzívebben és egyértelműen vonatkozik az előadás korára ...; olyannyira, hogy

bizonyos pontokon, mindenekelőtt »Marat« és Sade dialógusainak egy részében, a játék kilép a dráma a drámában kereteiből, és közvetlenül a szereplők jelenére ... konfrontálódik.” (KOLTAI 1982a)

„Én általánosítani – modellálni – igyekeztem”, Pándi Pál, a *Kritika* főszerkesztője pedig „konkretizált” – mesélte kritikájának közlésre alkalmassá formálásáról Koltai. „Én igyekeztem duplafedelűen fogalmazni, ő egyértelműsített. Alig javított valamit, csak egy-egy szót, de azt ravaszul. Amikor azt írtam, hogy a Marat-dráma »sokkal intenzívebben és egyértelműbben vonatkozik az előadás korára«, zárójelben beírta, hogy »1808-ra«, mint ha csak a darabbeli színház a színházban idejéről lehetne szó. [A »rezsimek« el is odakerült a napóleoni jelző.] Amikor azt írtam, hogy »a játék kilép a dráma a drámában kereteiből, és közvetlenül a szereplők jelenére«, a fennálló társadalmi renddel konfrontálódik, akkor »a fennálló társadalmi renddel« kitétel után, gondolatjelek közé odatétette: »a Napoleon-császársággal« – nehogy valami másra lehessen gondolni. Apelláta nem volt, ha azt akartam, hogy a cikk megjelenjen – és persze azt akartam, mert még így is »üzent«, csak tudni kellett olvasni –, nem akadékoskodhattam. Így is össze lehetett kacsintani a sorok között. Világos volt, hogy »Charenton« – a cselekmény a charentoni elmeegógyintézetben játszódott – az egyidejű jelen síkja, amikor az előadás megtörténik. A cikk utolsó mondata ez volt: »Máté Gábor könnyáztatta jajkiáltása és fölcsukló zokogása megrázó befejezés, mert borzongató hitelességgel ébreszt rá, hogy Charentonból nem lehet újrakezdeni a forradalmat.« Pándi ide beírta: a francia forradalmat.” (KOLTAI 2003)

A szerkesztői betoldásokat Koltai Tamás meghagyta akkor is, amikor a *Híd* című úvidéki folyóiratban közölt évad-összefoglalójába szinte szó szerint beleillesztette a *Marat/Sade*-ről a *Kritika*-ban közölt recenzióját, pedig a szabadabb jugoszláviai viszonyok nem tették volna szükségessé az öncenzúrát. „Nem szoktam ... utólag korrigálni írásaimat – mondja erről Koltai –, a kompromisszum is én vagyok, nem hamisíthatom meg a kordokumentumot azzal, hogy »rám kényszerítették«”. (Koltai 2003) Apró változtatásokat azonban mégis végzett, a forradalom elől kihúzta a szerkesztő által beírt francia jelzőt, a »napóleoni rezsimek« kifejezést kicserélte konszolidációra, sőt a charentoni ápoltak kapcsán politikai internáltakról ír (ilyen kitétel nem szerepelt az eredeti kritikában). Sőt, hogy még teljesebbek legyenek az áthallások, »Sade és »Marat« közös szituációját» másképp nevezi meg, mint a *Kritika*-ban. Ott azt írta, hogy ennek alapja »a Napoleon-rezsimek által való üldözöttség«, a »helyreállított« szövegben pedig ez szerepel: »a Napoleon-féle konszolidációval szembeni üldözött »ellenzékiség«”. (KOLTAI 1982b) Ennyit engedett meg magának a kritikus a szabadabb fogalmazásmódból.

De amit a két címszereplő kapcsolatáról mond, azt változatlanul hagyta: »maga a vita (voltaképpen az események újrájátszása) nem más, mint politikai önvizsgálat, ideológia és stratégiai elemzés. Nincs szó a köztük lévő alapvető viszony megváltoztatásáról. Sade megmarad kiábrándult individualistának, »Marat« pedig a forradalmi tettek emberének. De Jordán Tamás finoman, érzékenyen individualista Sade-jából hiányzik minden cinizmus, minden kaján politikai kalandorság, Lukács Andor »Marat«-ja pedig nem a kádhoz szögezett pengeéles, szenvedő aszkéta, akinek Marat-t megszoktuk.” (KOLTAI 1982b)

7. „Az idézőjel arra utal, hogy nem valóságos történelmi figuráról, hanem a szerepét játszó politikai internáltról van szó.” (KOLTAI 1982b)

80-as évekbeli kritikusi attitűdjéről ezt mondja Koltai Tamás: „Természetesen az »okos lány« akartam lenni, aki meg is írja, meg nem is. Az volt a célom, hogy maga a leírás sugallja a gondolatot – a leírást többre értékelem, mint az üres minősítést –, vagyis hogy lehessen olvasni a sorok között. Így írtunk akkoriban többen, akik vagy nem voltunk elég bátrak ahhoz, hogy ne írjunk (esetleg szamizdatba írjunk), vagy úgy véltük, hogy mivel nem közírók, hanem művészetkritikusok vagyunk, az a dolgunk, hogy lehetőleg – ha másképp nem megy, sifírozva – minél többet közvetítsünk a minőségi műalkotások gondolatmenetéből. Néhány dolog fölött Pándi szemet hunyt, mások fölött nem. Volt ő is olyan dörsölt, mint én, sőt.” (KOLTAI 2003)

Egy másik szakkritikus, György Péter, aki a *Színház* című folyóiratban hosszú elemzést írt a *Marat/Sade*-ről, így mesél cikkének háttéréről: „A szöveget a Jaruzelski-puccs után írtam, s adtam le. Abban sem az 1956-os allúziókra, sem a lengyelországi eseményekre nem utaltam. Ha nem így jártam volna el – jelzem, így akartam eljárni –, akkor a cikkemet a lap vagy nem közölte, pontosabban nem közölhette volna, s ha a szerkesztő el is követte volna ezt a hibát, azzal igencsak ártott volna a színháznak. Erre amúgy a színházak elég világosan felhívták a figyelmem. Harminchárom évvel később nyilván nehéz rekonstruálnom azt, ami akkor történt, és ha valaki ezt az eljárást öncenzúrának tekinti, akkor azt habozás nélkül elfogadom, függetlenül attól, hogy eljárásomat racionálisnak tekinthettem.” (GYÖRGY 2014)

Weiss antagonizmusainak meghaladása

György Péternek a *Színház* 1982. márciusi számában megjelent elemzését olvasva – akár csak más kritikák kapcsán – azt érezzük, hogy a lényegről alig beszél(nek), viszont hosszan elemzi(k) Sade és Marat kapcsolatát, mintha Ács János rendezését is szinte kizárólag ez a dilemma határozná meg.

György azzal kezdi kritikáját, hogy didaktikusnak, ezért problematikusnak nevezi Peter Weiss művét, ami „mindezek ellenére alapvető fontosságú”. A kritikus szerint Weiss művének „fő kérdése a forradalom működésének vizsgálata, s centrumában a változás természetéről, minőségéről szóló dialógussorozat áll”. De György Péter – más kritikusokkal szemben – nem mérlegeli azt, hogy Ács János rendezése melyik címszereplőnek ad igazat, ehelyett kijelenti, hogy a darab „egyensúlya Sade és Marat megsemmisítő közös vereségén alapszik, harcuk kibékíthetetlen, megoldhatatlan ellentétén”.

György úgy határozza meg a helyszínt és a szituációt, hogy semmiféle (a 18-19. századi történetet a jelen felé megnyitó) áthallásra nem ad lehetőséget, pedig – mint más kritikákból is tudjuk – számtalan ilyen lehetőség felmerül: „Az elmegyógyintézet színhelyén a forradalom hősei kerülnek szembe a restauráció történelmi hazugjaival, s ha Marat és Sade egymással nem is békülhet meg soha, egyformán ellenségei a mindkettejüket egyaránt elintéző Napóleonnak.” Sőt mintha azt is állítaná György Péter, hogy a kaposvári előadás azért fontos, mert kikerüli a politikai áthallásokat, pontosabban kivonja magát az ideológiai megközelítés kényszere alól. „A *Marat halála* politikai hitvallások által befolyásolt vízvázlat, amelynek színpadra állítása döntésre kényszerít, állásfoglalásra a restauráció, a konzervativizmus vagy a forradalom melletti töretlen hit ügyében. Mindez nem kis részben Weiss számlájára írható, és maximálisan Ács érdeme, hogy kikerülte e



Lent középen Jordán Tamás (Sade), Bezzerédi Zoltán (Duperret) és Máté Gábor (Kikiáltó)

bonyolultabb” – és ezzel el is érkezett György Péter kritikájának fő témájához: Marat és Sade kapcsolatának elemzéséhez. „A színpadon egyszerre kell mindkét álláspontot képviselni...” – írja erről. „Ács mindkét álláspontot teljes értékűen, belülről képviselte, és ebből a döntésből ered az előadás ritka feszültsége, folyamatosan fenntartott magas hőfoka, a weissi szöveg antagonizmusainak igaz meghaladása.”

György nagyon hosszan, sok árnyalatot kibontva beszél Marat és Sade kapcsolatáról, kicsit el is feledkezve a Weiss-szöveg – és az előadás – sok más, hasonlóképp fontos problémafelvetéséről. Például kijelenti, hogy „Sade és Marat egyaránt a radikális változás hívei, ugyanakkor tragikus áldozatai külső és belső végzetes eltávolodásának. Sade magába omlik, a természet közönyének felismerése, a töretlennek egyedül megmaradt tudásvágya abba az abszolút erejű individualitásba taszítja, amelytől mindenáron megszabadulna.”

Sade „hitre éhes, Marat hitehagyott. Marat-n átlépnek saját tettei, Sade-ot elborítják rémséges képzeletének képei. Olyan harcban, olyan küzdelemben vesztesek, amelyet nem lehetett nem elindítani, amelyben nem lehetett győzni, és amelyet nem lehetett abbahagyni.” (Ebben a megfogalmazásban is a 80-as évek eleji értelmiség alapdilemmáira ismerni: a változtatás, a cselekvés igényére, ugyanakkor ennek képtelenségére, hisz erre nem nyílik értelmesnek tűnő társadalmi tér.)

politikai filozófia fogalmi rendszerében fogant csapdaszerű választásokat, és autonóm, művésziileg hitelesített, ideológiai igazolásokra nem támaszkodó előadást hozott létre.” (Ez a 80-as évek elején alapvetően fontos új értelmiségi magatartásra utal. Az új nemzedék képviselői már határozottan kivonták magukat abból az ideologikus szemléletmódból, amely addig alapvetően meghatározta a Kádár-kori kultúra koordinátarendszerét. Ezt a szempontot a *Marat/Sade*-ről megjelenő kritikák közül egyedül a *Népszabadság* írása képviselte – ennek bírálata is ideológiai jellegű volt –, más kritikusok inkább vállalták azt, hogy homályosan fogalmaznak, de nem használták azt a politikai-ideológiai fogalomkészletet, amely korábban meghatározta a Marat és Sade vitájának értelmezését. Ehelyett azt hangsúlyozták, hogy az előadás nem is foglal állást ebben a vitában.)

„Ács ugyanis tudja, hogy túllépve a politikai hitvallások csatamezőjén, a Sade és Marat közötti kérdés jóval

György az előadás záróképét is általános szinten értelmezi. „Ekkor, a Napóleon-dal elhangzása után, a szereplők összeomlanak a színen, amint összeomlanak és ledőlnek a díszletfalak is, és majd minden fény kihuny a színpadon. (E ledőlt díszletek világok összeomlását allegorizáló ötlete párhuzamba hozható egy irodalmi, de jellegzetesen ide tartozó művel. Spiró György *Ikszekjében* a vilnai díszlet rombolása ugyancsak a végső búcsú kezdetét jelenti.) A leomlott díszletek között a történelem kibírhatatlan ürességében ott áll a Kikiáltó, vállát rázza a zokogás, körülötte néma testek és tompa, szürke félhomály. A Kikiáltó mindvégig kétértelműen visszafogott szerepértelmezésének diadala ez a jelenet. A részvételt teli, direkt hangsúlyokat fenyegető mértéktartással használó, nem allegorikus, hanem egyértelműen kellemetlen figura ekkor vállalja egyértelműen először a közösséget a történetekkel. Ekkor mutat rá arra, hogy az ő nézőpontja, az ő világszemlélete valójában Ácsé, távolságtartása, rémülete, érdeklődése egyaránt a részvétet érző emberé, és nem az utókor képviselőjé. A többi néma csend, a rendezés semmi mást nem tehet, mint így zárhatja le az előadást.” (GYÖRGY 1982)

„Páratlan egység”

A *Marat/Sade* befogadásának történetében külön fejezet illeti meg Pályi András, hisz több elemzésében is mélyrehatóan foglalkozott Ács János rendezésével. „Peter Weiss *Marat/Sade*-ja különös, megrendítő, katartikus színház Kaposvárott. Aligha kétséges, hogy nemcsak az új kaposvári színház több mint egy évtizedes történetében jelent sajátos és kiemelkedő állomást, hanem egész újabb kori színház történetünkben is” – értékeli máig érvényesen az előadást az egyik elemzésében. (PÁLYI 1982b)

Egy másik részletes elemzését Pályi András azzal kezdi, hogy a kaposvári előadás alapvetően mást mutat meg, „mint amit eddig általánosan tudtunk a darabról. Kissé sarkítottan fogalmazva: úgy tűnik, mintha Ácsot eleve nem érdekelné se a francia forradalom, se a charentoni elmeegógyintézet.” Ezzel kapcsolatban kifejti, hogy a rendező „sok ihletet merít a Peter Brook-féle *Marat/Sade*-ből, amelynek filmváltozatát nálunk is vetítették, de az is nyilvánvaló, hogy nem az az igazán érdekes számára, ami Brookot a 60-as évek derekán szembetűnően foglalkoztatta: az »örület« és a »szentség«: e két archetipikus rendkívüliség konfrontálódása.” Ezzel Ács „lemond a darab kézenfekvő teátrális értékeiről, és felfedezi, hogy az eddig ismert dráma (vagy: az eddig többé-kevésbé elfogadott olvasat) mögött van egy másik dráma is. Egy olyan dráma, amit talán Antonin Artaud, a »kegyetlenség színházának« proklamálója is felvett volna tervezett repertoárjába.” (Ennek bizonyítékeként megemlíti Pályi, hogy Artaud tervezte egy *Sade*-elbeszélés színpadi adaptációját.)

Azt is megjegyzi, hogy „Ácsnak igen fontos de *Sade* márkí alakja. Mondhatnánk, hogy fontosabb, mint Weissnek”. Ezt a dramaturgiai beavatkozások is jelzik, amelyek eredeti dokumentumokkal bővítik *Marat* és *Sade* vitáját. De ezzel nem lép túl a rendező a dráma-interpretáció keretein. „Eszébe sem jut olyan messzire menni, hogy Weiss ürügyén új darabot kreáljon. Annál kevésbé, mert kiderül, hogy a Weiss-dráma alapvetően alkalmas arra, ami Ács Jánost a színházban izgatja.” Majd ezután az előadás alkotórégeit vázolja fel a politikai színházról, a mitikus és az érzéki színházon át a színészek színházig. A legtöbbet az utóbbról mond, mert külön tanulmányaiban kitér az előadás szinte összes alakítására. Játékukat egyaránt próbálja Artaud, Brecht és Grotowski színházszemléle-

téhez kapcsolódó szempontokkal megragadni. Megállapítja például, hogy a Grotowski felvetette, „a beteljesüléshez, az átvilágosodáshoz vezető út a színészekben történik meg, ezt Ács is jól tudja. De azt is jól tudja, hogy a színésznek ehhez nem csupán arra van szüksége, amit hagyományosan színészvezetésnek nevezünk, hanem arra is, amit Grotowski úgy fogalmaz, hogy a színész szembesítse a maga mai személyes igazságát a mítosz régi és elemi igazságával. E konfrontációból születhet csak meg az, ami »alanyilag alakatlan«, de ami az individuális és közösségi »páratlan egységét« tartalmazza.” (PÁLYI 1982a)

A színészi játékról szóló külön tanulmányát azzal zárja, hogy az előadásban „valójában nincsenek fő- és mellékszereplők, inkább hangsúlyeltolódások, több vagy kevesebb szöveggel rendelkező figurák: a cselekvő és a reflexív színészi jelenlét egymást váltásai. De valamennyiüket ugyanaz a fegyelem és alázat jellemzi: részesei egy közösségi aktusnak. Ahhoz az eksztatikus pillánathoz, amely felé az előadás ível és amely, bár szöveg szerint Napóleont élteti, mégis a forradalom apoteózisát rejt magában, csak így együtt – mint közösség – juthatnak el.” (PÁLYI 1982b)

Pályi a záróképnek is összetett jelentést ad. Egyrészt jelzi a politikai olvasatot: a Kikiáltó „végül egyedül marad a színpadon – és sírva fakad. Kezében egy macskakő. Siratja a forradalmat, a világtörténelem valamennyi forradalmát; siratja az elveszett hitet. De épp ez a sírás ... teszi a legelőbb tanúságot amellett, hogy a hit nem veszett el.” Ugyanakkor mindennek mitologikus jelentést is tulajdonít: „A forradalom mitikus képpé válik, akár a bibliai szikla: itt a világ viszonyul a hithez és nem a hit a világhoz. Az előadás már ezen a síkján is lelkiismeret-vizsgálatra kényszerít. Amikor felállunk a zsöllyéből, felelnünk kell önmagunknak a kérdésre: hogyan is viszonyulunk mi, egyenként, személy szerint ehhez a sziklához?”

Mégis úgy lett a *Marat/Sade*-ből

A kaposvári színház a következő évad elején Budapesten vendégszerepelt, 1982. szeptember 20. és 26. között hat este játszottak a Vígszínházban, ebből négyszer a *Marat/Sade* volt műsoron. (Emellett az előző évad két másik bemutatóját is előadták egyszer-egyszer: Feydeau *Tökfilkő* című bohózatát Koltai Róbert rendezésében⁸ és Szomory Dezső *Hermelinjét* Gothár Péter rendezésében.⁹)

Ekkor már nagy híre volt a *Marat/Sade*-nak, úgy emlegették, mint „az elmúlt évad nagy sikerét”,¹⁰ sőt sokan egyértelműen „az elmúlt évad legjobb előadásának” nevezték. (A budapesti vendéjátékról beszámoló kritikus egy új nemzedék szemléletét ismeri fel Ács János rendezésében, „egy generáció akar itt eligazodni ... a múlt és jelen önálló felfogását keresi”. – ALMÁSI)

A Vígszínházban olyanok is látták a *Marat/Sade*-ot, akik addig nem – például a kultúrpolitika néhány irányítója is. Eddig nem gyanakodhattak, hogy baj van az előadással,

8 Az 1982 januárjában bemutatott előadás főszerepeit Jordán Tamás, Lázár Kati, Spindler Béla, Rácz Kati, Bezerédi Zoltán, Dánffy Sándor, Básti Juli, Csákányi Eszter játszotta.

9 Az 1982 márciusában színre került produkció főszereplői Máté Gábor, Básti Juli, Koltai Róbert, Bezerédi Zoltán, Gyuricza István, Lázár Kati, Pogány Judit, Csákányi Eszter voltak.

10 Ez olvasható az *Esti Hírlap* vígszínházi vendéjátékot beharangozó cikkében. 1982. szeptember 8. o.



Középen Pogány Judit (Corday)

mert az megjelent kritikákból nem hámozhattak ki semmi effélét, a darabra pedig úgy emlékeztek, mint egy szocialista szemléletű műre, hisz Marton Endre előadása (amely még sokak emlékezetében élénken élt) ilyen szellemben állította színre a darabot.

Hogy hogyan lett mégis úgy az Ács János rendezte *Marat/Sade*-ből (és hogy nem lett belőle mégsem), azt a nyilvános dokumentumokból nehéz kikövetkeztetni. Ahogy általában lenni szokott (ha „baj van”), az első budapesti előadás után Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes (Aczél György egyik bizalmi embere) jelentést kért a kaposvári előadásról Bógel Józseftől, a minisztérium színházi osztályának referensétől.

Bógel többek között ezt írta: „Ácsnak és nemzedékének alapvető élménye ... a megrendülés, a fájdalom. A darab narrátora ezért lesz egyre keserűbb és egyre megrendültebb, és ezért felejthetetlenül őszinte végső zokogása, mikor szinte elsiratja az újból cselekvésbe lendült és újból letiport népet.” Majd így fejezi be a feljegyzését: „Öszinteségén túl hibája – meglepő, de így van, ők sem hiszik talán – történelmietlensége, dekonkretizáltsága ... Sokuk sugárzó tehetsége az évad ... legjelentősebb előadásainak egyikévé tette. Kétszer láttam: februárban és egy héttel ezelőtt: a mostani még keserűbb, még megrendítőbb volt, minden konkrét célzás, aktualizálás nélkül.”

A párt illetékesei közül többen ezt nem így látták. Rátki András, az MSZMP Központi Bizottsága Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának alosztályvezetője a következő feljegyzést készítette: „A dráma budapesti előadásai kettős jelentést hordoznak: részben élt az eredeti írói szándék mint váz, részben, harsányabban, az a rendezői törekvés,

hogy társadalmunk, szocialista forradalmunk sorsáról közvetlenül mondjon véleményt. Ez a kettősség az előadás művészi értékét rontotta. A szerzői szándék ellenére történő »ránk rendezés«, a napjainkra utaló kiszólás, kikacsintás zavaros anarchizmust, sőt leegyszerűsítő »balos« kritikát tartalmazott.”

Rátki feljegyzése utal a *Marat/Sade* vendégjátékára is a belgrádi színházi fesztiválon. „A darab »mára« és »ránk rendezése« itthon is kemény kritikát érdemel, de még fajsúlyosabbá válik a kérdés azáltal, hogy ez a produkció vesz részt a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválon. A nyelvet nem, csak az eredeti darabot ismerő közönség azt érzékeli, hogy a mai Magyarország – Brecht stílusában előadott – kritikájával találkozik.” (A dokumentumokat idézi: EÖRSI 2013) Az is szóba került, hogy nem fogják kiengedni a BITEF-re a *Marat/Sade*-ot. Erre Ascher Tamás így emlékszik: „Emlékszem, hogy akkor sétáltunk a [Babarczy] Lacival a színház körül, és azt mondja nekem: „Ide figyelj! Lehet, hogy nem fogják kiengedni. Már bekérték a szövegkönyvet, hogy tanulmányozzák, hogy mit húzzanak ki belőle, vagy mit nem. Maga a Köpeczi Béla kérte az előadás szövegkönyvét. Szerintem veszélyben vagyunk – mondja a Laci –, de akkor is játsszuk el!” „Ugyanakkor felmerült az a lehetőség is, hogy az egész színházat széttzavarják” – teszi hozzá Ascher Tamás. Mert a budapesti vendégjáték után „megindultak a rossz nyelvek és a feljelentések, hogy ez miről szól”. „Én úgy tudom, hogy a Kádár-titkárságra is ment feljelentés.” „A Laci nekem azt mondta, hogy a Kádár elegáns volt, úgy reagált, hogy hagyjuk ezt a nyavalyába. Tehát ő maga, az ő titkárságára érkezett feljelentésre úgy reagált, hogy hagyjuk ezt...” (EÖRSI 2008b)

A BITEF diadala

A kaposvári társulat a budapesti vendégjáték után egyből a belgrádi nemzetközi színházi fesztiválra indult, ahol két este játszották a *Marat/Sade*-ot. Hogy ide eljutottak, az is partizánakció eredménye volt: a vajdasági Varasdon is vendégszerepeltek a produkcióval, és Eörsi István (az előadás kvázi dramaturgja) megszervezte, hogy a BITEF szervezői megnézzék itt a *Marat/Sade*-ot. Ezek után hívták meg Ács János rendezését a fesztiválra, és ragaszkodtak ahhoz, hogy ez a produkció képviselje Magyarországot (hiába ajánlottak a magyarországi kultúrpolitika képviselői mást).

A BITEF (Belgrade International Theatre Festival) 1982 őszén tizenhatodszor került megrendezésre. A fesztivált kimondottan az avantgárd együttesek számára hozták létre a 60-as évek közepén. Később módosult a koncepció, és a világ színházművészetének új törekvéseit állították a középpontba. Magyar szakemberek és kritikusok rendszeresen jártak ide, ahol a világszínház számos fontos együttesét, előadását, rendezőjét láthatták élőben. (A hazai kulturális sajtó rendszeresen be is számolt a fesztivál eseményeiről.) Több magyar együttes is fellépett a BITEF-en, bár a magyar színház jelenlétét egyáltalán nem lehetett rendszeresnek vagy állandónak nevezni a belgrádi fesztiválon.

Pályi András, aki „már jó néhányszor megfordult a BITEF rendezvényein”, azt állítja, hogy olyan „kirobbanó, mondhatni szenzációs sikert még nem tapasztalt a jugoszláv főváros rangos világszínházi fesztiválján”, mint amit a *Marat/Sade* aratott. „A belgrádi siker mégis meglepetés volt” – teszi hozzá. „Nemcsak a fesztivál törzsközönségének, amely találkozhatót már a világszínház majd valamennyi reprezentáns képviselőjével, de ez a magyar kisvárosból érkező együttes teljesen ismeretlen volt számára; meglepetés volt nekünk

is, akik láttuk a kaposváriak pesti vendégszereplését, s több mint évtizede figyelemmel kísérjük e műhely munkáját.”

„A belgrádi fesztivál »házirendje« szerint minden meghívott együttes kétszer lép a közönség elé.” A kaposváriak fellépésére 1982. szeptember 28-án és 29-én került sor. „Már az első este is megtelt az Atelje 212 nézőtere, a zsöllyesorokban az ismeretlen együttesnek szóló kételkedéssel és kíváncsisággal teli várakozás érződött. De már az első negyedóra után is nyilvánvaló volt, hogy a publikum »fogva van«. Az első rész végén kitört a Belgrádban ugyancsak szokatlan taps, még mielőtt a felvonás valóban véget ért volna. S minthogy a *Marat/Sade* előadása valójában a második részben robban, nem csoda, hogy a fesztivál-premier végén valóban viharos ünneplésben volt része a magyar együttesnek: szünni nem akaró vastaps, ováció, bravózás a nézőtérén.” (PÁLYI 1982c)

Az éjszaka, amikor mindenki sírt címmel közölt tudósítást az előadásról a belgrádi *Politika* című lap. A cikkből kiderül, hogy „a közönség lelkes és hosszan tartó tapsa kihaltatott a színházból, s a járókelők is felfigyeltek az ovációra. Megdöbbentő pillanat volt: a kritikusok és a nézők, minden jelenlévő zokogásban tört ki a zárójelenetnél. »Nagy pillanat volt ez, visszaadta a hitünket a BITEF-ben« – mondotta Borka Pavicevic, a fesztivál egyik szelektora.” (POLITIKA) „A másnap délelőtti szakmai vitán több felszólaló hangján is azt lehetett érezni, hogy még mindig alig tud uralkodni a megindultságán. A felszólalók az előadás eszmei és esztétikai egységét méltatták, újra és újra leszögezték, hogy a kaposvári előadás legfőbb erényének azt tartják, hogy valóban színészi egyéniségek szoros egységéről, következetesen végigvitt játékmódról és játékdramaturgiáról van szó, ami talán több is, mint amit manapság színház alatt értünk: igazi közösségi ünnep.”

„Második este valósággal megostromolták a nézők a most már ugyancsak parányinak bizonyuló Atelje Színházat. A bejárat előtt tolongó jegynélkülieket nem engedték be, de így sem maradt talpalatnyi »állóhely« sem a nézőtérén: a »bennfentesek«, elsősorban a színészek és más szakemberek a színészbejáron keresztül bejutottak. Számomra felejthetetlen pillanat: egy egyetemista forma lány kilépve a színházból, a fejét fogta s valósággal beleüvöltötte a tömegbe: »Hát én ilyet nem láttam! Ezek még Brookon is túltettek!«” (PÁLYI 1982c)

Ezt a hangulatot tükrözte, hogy „a kaposváriak minden lehetséges díjat elhoztak Belgrádból: a fesztiválzsűri által odaítélt nagydíjat a japán Sankai Juku együttesrel és a berlini Deutsches Theaterrel megosztva a mi *Marat/Sade*-ünk kapta, a legjobb rendezés díját, melyet a »Politika« Kiadóvállalat lapjainak kritikusai szavaznak meg, Ács Jánosnak adták, s ez az előadás nyerte el a közönség díját is.” (PÁLYI 1982b)

Színkritikusok díja

Hazatérése után itthon is díj várta a *Marat/Sade*-ot. A színházi kritikusok ezt az előadást választották az 1981/82-es évad legjobb előadásának. Ebben a kategóriában „összesen három produkciónak volt számottevő esélye: a nyertes *Marat/Sade* mellett a *Csiksomlyói passió*nak és a *Háromgarasos operának*” – olvassuk a SZÍNKRITIKUSOK díjához fűzött megjegyzésekben. (Az utóbbi előadást a Nemzeti Színház mutatta be Jurij Ljubimov rendezésében, az előbbi a Népszínház társulata a Várszínházban Kerényi Imre rendezésében.)

A *Csiksomlyói passió* „a maga módján éppolyan bátor volt”, mint a *Marat/Sade* – mondja Kerényi Imre rendezéséről Ács János. „A székelységről, Erdélyről, a vallásról szól. Bi-

zonyos értelemben épp olyan revelatív előadás volt, mint a *Marat*. Nagyon jó előadás volt.” „Messze kiemelkedően az volt abban az évadban Pesten a legjobb előadás.” Néhány „szavazat döntötte el, hogy abban az évadban melyik kapja meg a kritikusok díját. Ezt az Imre soha nem felejtí nekem el. Ha véletlenül egy évvel előtte, vagy egy évvel később van, akkor tuti, hogy nyer.”

Valószínűleg a pesti vendégjáték alkalmából több kritikus is látta (vagy újránézte) a *Marat/Sade*-ot. „Többen elmondták – meséli Ács –, hogy ők a *Passióra* szavaztak, de most, hogy meglátták a *Marat*-t, inkább ezt választják.” És „láttam a kritikusok szemén, hogy most akkor merik, vagy nem merik” vállalni ezt a döntést. „Mert még mindig egyszerűbb volt azt mondani, hogy magyarság, Erdély, mint azt mondani, hogy »6 hazugság.«” „Még a kritikusok is ennyire bonyolultan gondolkodtak, ennyire bonyolultan kellett gondolkodniuk”. (EÖRSI 2009)

„Becsületes kritikus kénytelen esztétikai voksaiban világnézetét, ideáit, utópiáit előtérbe tolni” – jelenti ki indoklásában Bánya Gábor. Szerinte „a színészi alakítást az is minősíti, hogy »jaj-csak-baj-ne-történjen« típusú retrográd előadásban született-e, vagy nekem-nekünk szóló üzenetben fogalmazódott-e; egy jelmez, egy díszlet az is minősít.” „Ezért tudtam volna kiosztani valamennyi kategória díját a felejthetetlen kaposvári *Marat*-előadásnak – mondja Bánya –, különdíjakat adva Lukács Andornak, Jordán Tamásnak, Pogány Juditnak, Csákányi Eszternek, Bezerédi Zoltánnak – és még sorolhatnám, egészen a káprázatos dramaturgi-fordítói alkotást produkáló Eörsi Istvánig.” „Nincs annyi díj, ahányat a *Marat/Sade* alkotói együttese megérdemelne” – jelenti ki Pályi András is. „Mégis jóleső érzés az efféle zavar: azt bizonyítja, hogy az igazi színházi esemény beskatulyázhatatlan.”

Nánay István „kivételesen magas színvonalú, a kimagasló egyéni teljesítményeket megengedő közösségi színészi játékkal megszületett, következetesen végiggondolt, fájdalommasan szép és kegyetlenül igaz” előadásnak nevezi a *Marat halálát*, „amely a modern színház számos törekvését tökéletes egységbe ötvözte”. Mihályi Gábor szerint Ács János *Marat/Sade*-rendezése „ritka teljesítményre volt képes; a színpadi játék és közönség teljes együtt lélegzésére. Vissza tudta állítani a színház szakrális voltát, az előadás legjobb értelemben ünneppé vált.” „Olyasvalami született meg vele magyar színpadon, amit Peter Brook »szent színháznak« nevez” – teszi hozzá Pályi András.

„Ács János vakmerő Weiss-színrevitele ... messzi kimagaslott a szikárságig sallangtalan gazdagságával, gondolatával. És becsületével” – írja indoklásában Bogácsi Erzsébet. Koltai Tamás azért nevezi indoklásában „a *Marat/Sade*-ot több évadra visszamenően is páratlan produkciónak”, mert „a lehető legrövidebb egyenes vonalat húzza élet és színház közé.” Tarján Tamás erről egyszerűen ennyit mond: „kétségbeesetten zúdított a nyakunkba egy dézsa hideg vizet, hogy gondolkodjunk végre!”

Ézsás Erzsébet indoklása szerint Peter Weiss *Marat/Sade*-ja „döbbenetesen mai és korszerű előadás, amely ismét jó példája az összehangolt csapatmunkának”. „Nemcsak az évad legjobb előadása, hanem Ács János pályáján is fontos állomás.” „A fiatal rendező első színpadi munkái óta (Gombrowicz: *Esküvő*, Wedekind: *A tavasz ébredése*) generációjának egyik legígéretesebb tehetsége.” Ács János „előadásról előadásra igazolja a szakma belé vetett bizalmát” – írja Földes Anna. „Idén a *Marat/Sade*-dal nemcsak egy kiváló és komplex, minden síkján átgondolt előadást hozott létre, de legyőzte egy emlékezetünkben nagynak őrzött nemzeti színházi előadás és egy kegyetlenségében megrendítő film emlékét is.

„A kaposváriak között a legkevésbé kaposvári ő, nem nyers, nem nyomasztó, de érzékeny, megejtő. S egyszer csak vadóc-konok, vas-kemény... felelősségvállaló. Ezt pártfogolom” – jelenti ki Bogács Erzsébet. (SZÍNIKRIKUSOK)

Volt egy jó magyarázat

Kelletlenül bár, de tudomásul vettem a kritikusdíj döntését – írja Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes az igazoló jelentésében. Döntését elsősorban az motiválta, hogy nem akart az előző évihez hasonló botrányt. Akkor a kritikusok Kornis Mihály *Halleluja* című darabjának ítélték a legjobb új magyar dráma díját. Azonban a darab (és Zsámbéki Gábor rendezése) oly mélyen felháborította a kultúrpolitika irányítóit (köztük Tóth Dezsőt), hogy mindenképpen meg akarták akadályozni, hogy Kornis darabja díjat kapjon. A hosszú huzavona eredménye az lett, hogy a kritikusok végül az évad egyetlen teljesítményét sem díjazták.

Tóth Dezső – a *Hallelujával* ellentétben – nem látta a *Marat/Sade*-ot. A „bemutatót követő kritikák – beleértve a *Népszabadság*ot is –, sem munkatársaim nem jeleztek olyan politikai érdekű fenntartást”, amely „fenntartásokra adhatott volna okot” – írja a *Marat/Sade*-ról. „A produkcióval kapcsolatos súlyos politikai aggodalmak az előadás nemrégiben lezajlott fővárosi bemutatásához kapcsolódnak” – jelenti ki a miniszterhelyettes, de erről is azt gondolja, hogy ebben a budapesti közönség „másfajta hangoltsága, reagálása is közrejátszhatott”.

A maga mentéségre még azt is felhossa, hogy azért adott engedélyt „a kritikusok díj kiosztásával kapcsolatos procedúrára”, mert az előzetes konzultáció során Koltai Tamás, a kritikus tagozat vezetője azt az eredményt valószínűsítette, hogy „a legjobb rendezés díját a *Csikósmlyói passió* (esetleg Ljubimov *Háromgarasos operája*, esetleg a *Közműves Kelemen*)” nyeri.” Azután, hogy kiderült a végeredmény, hogy „néhány szavazattal” mégis a *Marat/Sade* győzött,¹¹ Tóth Dezső közölte Koltaival, „hogy a díj odaítélésének módja önmagában is kétséget ébreszt a döntések hitelét illetően, és hogy vagy gyökeresen átalakítjuk az odaítélés mechanizmusát, vagy a díjat meg fogjuk szüntetni.” (IMRE-RING 576–578.)

A színikritikusok díját a legegyszerűbb demokratikus mechanizmusok alapján ítélik oda: a különféle kategóriákban leadják a szavazataikat a kritikusok – aki akar, rövid indoklást is írhat hozzá –, majd az kapja a díjat, akire a legtöbb szavazat érkezett. A „hitelesebb” mechanizmusra a szamizdat *Beszélő* álneven író szerzője a filmkritikusok díját említi, ahol „előzetes listával és hozzászólásokkal befolyásolt” „karlendítéses” szavazás zajlik. Ennek eredményét jól példázza Kósa Ferenc Balczó-filmje: a filmkritikus tagozat „tagjai is mámoros kritikát írtak róla a bemutató idején – a szavazáskor azonban már kemény szavak intették óva őket, nehogy voksukat e filmre adják. Nem is adták.” (BERETVÁS)

- 11 Szörényi Levente és Bródy János (Sarkadi Imre drámája nyomán írt) rockballadáját a Pesti Színház mutatta be 1982. február 12-én Marton László rendezésében.
- 12 Valójában főlányos volt a *Marat/Sade* győzelme. Harminchét kritikus adta le egyenként a voksát (névvel is vállalva a választását), ebből 24-en a *Marat/Sade*-ra szavaztak, a *Csikósmlyói passió* 7, a *Háromgarasos opera* 4 szavazatot kapott. És egy-egy szavazat érkezett a miskolci, Csizsár Imre rendezte *Peer Gyntre* és a Madách Színház Szirtes Tamás rendezte Shakespeare-bemutatójára, a *Makrancos hölgyre*.

Nemcsak a kritikusdíj zavarta a kultúrpolitika irányítóit, hanem azok a kritikák is, amelyek az előadásról a BITEF-en való szereplés nyomán Jugoszláviában megjelentek. Az ottani beszámolók készítőit nem kötötték az itthoni (ön)cenzúra szabályai, bizonyos értelemben nyíltabban, kevésbé áttételesen (és körülményesen) beszéltek a *Marat/Sade*-ról. Így jobban kiderült belőlük, hogy Ács János rendezése a jelenkori magyar viszonyokhoz köti Peter Weiss darabját. „Sade ebben a változatban negyven év körüli, modorából következtetve magyar művész, Marat pedig de Sade-hoz hasonló korú munkáspolitikus. A Kikiáltó nem visel harlekin ruhát, hanem ballonkabátot és farmert. A Kikiáltónak, a huszonéveseknek a szemével nézzük végig és kommentáljuk ironikusan a forradalom történetét, egészen az utolsó jelenetig, melyben a Kikiáltónak a Kálvin téri bérházak előtt feltörő sírásával valami felszakad. Megszűnünk kívülállónak lenni. Ács többi szereplője sem a francia forradalom idejét juttatja eszünkbe, hanem budapesti munkásokat, lumpenproletárokat” – írta a *Magyar Szó*. (BARTUC) Sok szempontból pontatlan ez a leírás, de szókimondóbb, mint a magyar recenziók. Nem véletlenül idézi szó szerint Köpeczi Béla, akkori kulturális miniszter, aki a *Kritika* című folyóirat 1983. februári számában hosszú cikket közölt a *Marat/Sade* kapcsán.

Ő is „a történeti csalódás ... drámáját” látja Peter Weiss művében, amit sokféleképpen lehet színpadra állítani, „attól függően, hogy milyen körülményekhez kötjük. Rendezték úgy, hogy a pesszimista történelemfilozófiát a hitlerizmus uralomra jutásával és grasszálásával hozták kapcsolatba. Rendezték úgy is, hogy a szocialista forradalomra és az azt követő sztálini politikára alkalmazták. Ács János rendezése egy olyan előadást produkált, amely az utóbbi vonulatot folytatja azzal, hogy nem elégszik meg az utalásokkal, a darab mondanivalóját közvetlenül alkalmazza a mai Magyarországra” – jelenti ki Köpeczi Béla.

E tekintetben különösen az fájhatott az illetékeseknek, hogy Jovan Cirilov, a BITEF művészeti igazgatója a szakmai tanácskozáson azt mondta, hogy „szörnyű, hogy egy népnek ilyen nehéz és gyötrelmes történelme kell, hogy legyen ahhoz, hogy egy ilyen előadás megszülethessen, és hogy ezt az előadást úgy fogadhassuk, mint ahogy az este fogadtuk, a befogadó népnek is nehéz történelmi tapasztalattal kell rendelkeznie.” Ezt is szó szerint idézi a *Magyar Szóból* Köpeczi Béla. Ebben „szocialista forradalmakra is vonatkoztatható” pesszimizmust lát. És ez bizony elfogadhatatlan.

„Marat a forradalmunkból mondd mi lett?” – így fogalmaz a kórus. Ez a fogalmazás arra utal, hogy a nép a forradalmat magáénak vallotta, a kritika tehát belülről jövő kritika. Minek a nevében ítélt az új rendezés? A szkepszis vagy az utópia nevében, mint Peter Weissnél? Vagy egyszerűen a kiábrándulás, a csalódás, egy új mal de siècle kifejezéséről van szó? Úgy tűnik, hogy ez a szándék” – jelenti ki Köpeczi Béla, el sem jutva ahhoz, hogy mi lehet az igazi gond a Kaposvári *Marat/Sade*-dal.

Köpeczi cikkéből az derül ki, hogy egészen belefeledkezik a kaposvári szöveggönyv betoldásainak filológiai vizsgálatába, és a francia forradalom különféle eszméletörténeti értékelései is sokkal jobban izgatják, mint maga a színházi előadás, aminek ürügyén töl-
lat ragadott. Köpeczi írásában egyetlen olyan utalás sincs, amely azt bizonyítaná, hogy a szöveggönyvön és az idézett kritikákon túl többet is tudna a *Marat/Sade*-ról – tehát való-

- 13 'Az évszázad betegsége', ezzel a kifejezéssel illették (Chateaubriand és Musset nyomán) a 19. század elején megjelenő új nemzedék kiábrándult, melankolikus szemléletét.

színűleg ő maga sem látta az előadást. Ilyen értelemben nagy szerencséje volt a kaposvári produkciónak: két olyan kultúrpolitikus szállt hadba vele, aki ténylegesen nem ismerte Ács János rendezését. Tóth Dezső és Köpeczi Béla csak azt tudták, hogy valamiféleképpen meg kell nyugtatniuk a pártközpontokba feljelentéseket küldözgető elvtársakat, de ők maguk nem nagyon látták át, hogy mi a baj az előadással. Ezért maradtak meg elvi síkon.

Köpeczi nem vitatja a produkció színvonalát, de (a belgrádi fogadtatásra utalva) lehetetlennek tartja, hogy „a külföldi kritika mondja meg, hogy itt eszmeileg miről van szó”. Ezt a magyarországi kritikusoknak kellett volna megtenniük – mondja, és nem meglepődni azzal, hogy díjakat osztanak, és eközben „általános dicséreteket” hangoztatnak „bátorságról, becsületről, felelősségvállalásról”, „vagy éppen az élet és irodalom egybeforrását, az előadás mitikus, szakrális jellegét emelik ki? Rólunk szól ez a darab? És ha igen, igaz-e a történelemfilozófiája?” KÖPECZI Béla szerint igazán ezt kellett volna megkérdezniük a kritikusoknak?

Ezt az eszmei harcot vállalta fel a kulturális miniszter, de igazi mondanivalója nem volt a *Marat/Sade*-dal szemben. „Mire az a cikk megjelent, az előadás csaknem másfél éve ment, s betöltött egy helyet a magyar színjátszásban” – mondja Ács János, így valódi hatása nem is lehetett az írásnak. A történetéhez még az az anekdota tartozik hozzá, amit Ács János így mesélt el: „Amikor a miniszteri elmarasztalás megjelent, egy éjjel fölhevített Ádám Ottó, volt osztályfőnököm, tanárom, akit nagyon szerettem, de aki sohasem hívott föl annak előtte, jó, ha kétfévente összefutottunk az utcán. Ő rendkívül kulturált, disztintív ember, de ekkor játékos ingerültséggel, szinte elszánnva magát a szokatlanul erős kifejezésre, azt mondta: Isten bassza meg magát! Évtizedek óta vagyok a pályán, de én nem tudtam elérni, hogy egy miniszter ellencikkét írjon egy előadásomra.” (BOGÁCSI 1991)

Az csak később derült ki az illetékesek számára, hogy nem a Kálvin teret, hanem a Corvin közt ábrázolja a zárójelenet panorámaképe. Erre Babarczy László igazgatónak kellett magyarázatot adnia. „Tóth Dezső valahogy behívatott” – meséli. „Elmondtam azt, ami abszolút igaz volt, hogy Ács János, a darab rendezője, ott lakik a Corvin közben egy albérleti szobában, és ehhez a fotóhoz kerestek, kerestünk egy olyan helyet Magyarországon”, ami „ugyanúgy hasonlít a Louvre néhány külső falához, mint az Ermitázs bejáratához, azt lehetett mondani, hogy ez az európai forradalmi nagyvárosoknak egy ilyen tipikus helye. Ez úgy merült fel, hogy a Janika nap mint nap ott nézte az ablakából ezt a boltívet, és rájött arra, hogy ezt kell odatenni. Képzeld el, hogy ezt bevették! De nem azért, mert ezt bárki is elhitte, hanem mert volt egy jó magyarázat.” (EÖRSI 2008)

De ezzel még nem ért véget a *Marat/Sade* története, sem Ács János sikeres rendezéseinek sorozata. De minderről már csak egy következő kötetben eshet szó.

FORRÁSOK:

- ALMÁSI Miklós: [A Marat/Sade budapesti vendéjátékáról. Beszélgetőtárs: Osgyáni Csaba] Láttuk, hallottuk. *Petőfi rádió* 1982. szeptember 27.
- BARTUC Gabriella: Marat/Sade. *Magyar Szó* 1982. október 2.
- BERETVÁS Benjámin: Vétó magyar módra avagy: az autonómia határai. *Beszélő* 3. 1982. május 62–64.
- BOGÁCSI Erzsébet (1981): Marat halála. Weiss műve Kaposvárott. *Magyar Nemzet* 1981. december 16.
- BOGÁCSI Erzsébet (1991): Ács János. In *Rivaldazárlat*. Dovin, Budapest, 1991. 68–84.
- BUDAI Rózsa: Marat és a forradalom *Vas Népe* 1982. március 16.
- CSÁKI Judit: Marat üldöztetése. *Népszava* 1982. február 4. 6.
- Csányi László: Marat halála. *Tolna Megyei Népiújság* 1982. január 26.
- CSORBA Béla: „Marat a forradalmunkból mondd mi lett”. *Új Symposion* 1982. 6. sz. 245–246.
- EÖRSI László (2008a): Interjú Babarczy Lászlóval. Készült: 2008. július 8. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.
- EÖRSI László (2008b): Interjú Ascher Tamással. Készült: 2008. szeptember. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.
- EÖRSI László (2009): Interjú Ács Jánossal. Készült: 2009. VIII. 3-tól 2010. I. 22-ig. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutatóintézete Oral History Archívum részére készült. Kézirat.
- EÖRSI László (2013): *Megbombáztuk Kaposvárt. A kaposvári Csiky Gergely Színház és a kultúrpolitika*. Napvilág Kiadó – 1956-os Intézet Alapítvány, Budapest, 2013. 59–84.
- FORGÁCH András: Kitérés pont. *Jelenkor* 2004. 6. sz. 513–522.
- GYÖRGY Péter (1982): A változások ára. A Marat/Sade Kaposvárott. *Színház* 1982. 3. sz. 22–25.
- GYÖRGY Péter (2014): A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között. Magvető, Budapest 2014.
- KARSAI György: [Beszélgetés Pogány Judittal és Bezerédi Zoltánnal a kaposvári Marat/Sade-ról] Három Holló Művészeti Központ, 2020. szeptember 20. <https://www.youtube.com/watch?v=cfUGWfyM2P8> (Letöltés ideje: 2022. február 28.)
- KOLTAI Tamás (1982a): Peter Weiss: Marat/Sade. *Kritika* 1982. 4. sz. 36.
- KOLTAI Tamás (1982b): Új formák, új tartalmak. *Híd* 1982. 10. sz. 1177–1190.
- KOLTAI Tamás (2003): Az én Kaposvárom *Színház* 2003. 11. sz. 2–15.
- KÖPECZI Béla: A forradalom értelmezése – Marat ürügyén. *Kritika* 1983. 2. sz. 23–25.
- LESKÓ László: Marat-passió. *Somogyi Néplap* 1981. december 6. 4.
- MIHÁLYI Gábor: A kegyetlenség színházától a politikus színházig. *Nagyvilág* 1966. 4. sz. 614–617.
- PÁLYI András (1982a): Artaud – hétköznapi használatra. Avagy: a színház mint közösségi lelkiismeret. *Mozgó Világ* 1982. 3. sz. 80–85.

PÁLYI András (1982b): Jelenlét és ironia. A színészek a kaposvári Marat/Sade-ban. *Színház* 1982. 12. sz. 18–24.

PÁLYI András (1982c): Magyar siker a BITEF-en. Kézirat. Fellelhető az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet cikkarchívumában.

PÁLYI András (1989): Te árva forradalom. *Beszélő* 1989. október 23. 2. próbaszám POLITIKA [a belgrádi napilap tudósítása] Magyar kivonata megtalálható az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum cikkarchívumában.

RÓNA Katalin: Meditatív játék. *Film Színház Muzsika* 1982. február 6.

SZEGŐ György: A Marat és a Bambini záránya (1981–82) <http://www.szegogyorgy.hu/index.php/projects/a-mar-at-es-a-bambini-zarvanya/> (Letöltés ideje: 2022. február 28.)

SZEKRÉNYESY Júlia: A konszolidáció kegyetlen színháza *Élet és Irodalom* 1982. január 15.

IMRE Zoltán–RING Orsolya (szerk.): *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*. PIM-OSZMI, Budapest, 2018.

T. A.: Egy történelmi közjáték hullámverései avagy miként készíthető állásfoglalásra a jó színház? *Zalai Hírlap* 1981. december 16. 5.

SZÍNIKRITIKUSOK díja. *Színház* 1982. 11. sz. 1–15.

TAKÁCS István (1981): [a kaposvári Csiky Gergely Színház bemutatójáról] Láttuk, hallottuk. *Petőfi rádió* 1981. december 7. (Leírta az OSZMI dokumentációjában.)

TAKÁCS István (1982): „Én nem gyönyörködöm az emberben”. *Magyar Ifjúság* 1982. április 9. 16–17.

ZAPPE László: Marat halála: Peter Weiss drámája Kaposváron. *Népszabadság* 1981. december 11. 7.

ADATTÁR

ÁCS JÁNOS ÉLETÉNEK ÉS PÁLYAKEZDÉSÉNEK KRONOLÓGIÁJA 1982-IG

1949. március 22-én született Budapesten.

1967-ben, tizennyolc éves korában jelentkezett a Színház- és Filmművészeti Főiskola színész szakára, de a harmadik fordulóban kiesett.

1967-től egy éven át a Nemzeti Színház stúdiója volt, itt több előadásban statisztált, többek között a Marton Endre rendezte *Marat/Sade*-ban, ahol az egyik ápolót játszotta.

1968-ban ismét jelentkezett a színművészeti főiskola színész szakára, de már az első fordulóban kiesett. Ezután segédmunkásként dolgozott.

1968-ban, tizenkilenc éves korában bevonult sorkatonai szolgálatra Kalocsára.

1970-ben sikeresen felvételizett a szegedi Juhász Gyula Tanárképző Főiskolára.

1970-ben Szegeden szerepelt egy egyetemi és főiskolai szavalóversenyen, amelyen Paál István is zsűrizett. Ezután hívta meg a Szegedi Egyetemi Színpadra. Hogy a társulat tagja lehessen, a főiskoláról „átigazolt” az egyetemre. A József Attila Tudományegyetemen latin–magyar szakra járt. (Az egyetemét végül nem fejezte be.)

1970-től tagja a Szegedi Egyetemi Színpadnak, itt első szerepeként *Az óriáscsecsemő* egyik utolsó előadásán lépett fel beugróként.

1972 áprilisában az egyetemi színjátszók Szegeden rendezett fesztiválján megkapta a legjobb férfi alakítás díját Kreón szerepéért, amelyet az *Örök Elektra* című előadásban játszott.

1972 júniusában a Szegedi Egyetemi Színpad negyedik helyezést ért el a *Ki mit tud?* országos döntőjén. A verseny három fordulójában a *Stációk* különböző részeit adták elő.

1972-ben Ács János évisméltésre kényszerült az egyetemen, mert az egyik tárgyból nem írták alá az indexét. Ezzel automatikusan felfüggesztődött az egyetemi színpadi tagsága is.

- 1972 őszén a budapesti Egyetemi Színpadon eljátszotta Mario Moretti *Három majom a pohárban* című darabjának főszerepét. Az előadást vendégként Paál István rendezte.
- 1972 végén Sándor Pál szerződtette a *Régi idők focija* című filmjéhez, melyben Színest, a jobbösszekötőt játszotta. A filmet 1973 novemberében mutatták be.
- 1973 elején már újból próbált a Szegedi Egyetemi Színpaddal, a *Thermidorban* Robespierre-t alakítja.
1973. március 14-én a Szegedi Egyetemi Színpad a *Petőfi-rockkal* megnyerte a *Szóljatok szép szavak – Petőfiről!* című amatőr színjátszók részére hirdetett versenyt. A döntőt Kiskörösön rendezték, a rádió és a televízió is közvetítette.
- 1973 őszén a Szegedi Egyetemi Színpad bemutatta a *Közműves Kelemt*, melyben Ács János a címszerepet játszotta.
- 1973 őszén elkészítette első rendezését a Szegedi Egyetemi Színpad stúdiójában *Dimenziók* címmel.
- 1974 nyarán szerepelt Sándor Pál *Itt járt Mátyás király* című háromrészes tévéfilmjében, amely 1976 tavaszán került adásba.
- 1975-ben sikeresen felvételizett a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakára, az osztályfőnöke Ádám Ottó lett.
- 1976-ban a segítséget kéri Forgács Zsuzsa, aki az Attila úton lévő lakásában csinált színházat, és a *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében* című film alapján készített egyszemélyes előadást.
- 1977 tavaszán Ács János elkezdte próbálni a Stúdió „K”-val Büchner *Woyzeckjét*, a darabot ő ajánlja, a szereposztás is tőle származik. A közös próbák végül abbamaradtak. A *Woyzecket* a Stúdió „K” Fodor Tamás rendezésében mutatta be 1977 decemberében.
- 1978 tavaszán Ács János szerepelt Bódy Gábor *Kréta kör* című tévéjátékában, amely Li Hszing-Tao klasszikus kínai drámájából készült. A tévéjáték 1979 januárjában került adásba.
- 1978-ban Lengyel Menyhért darabjából, *Az árnyból* készített vizsgaelőadást a főiskola házi színpadán Balkay Gézával a főszerepben. Az előadást egyetlen alkalommal játszották.
- 1978 szeptemberében az egyik főszerepet, Kaszpert játszotta *A három jószívű rabló* című gyerekeknek szóló tévéjátékban, amelyet Gazdag Gyula rendezett. A tévéjáték csak 1981 tavaszán került adásba.

1978. október 28-án mutatta be az Ódry Színpad Ács János vizsgarendezését, amelyet Beckett hangjátéka, a *Szöveg és Zene* alapján készített. A prózai szerepeket Vajda László és Máté Gábor játszotta, a zenészek Büky Mátyás, Szemző Tibor és Márta István voltak, utóbbi a zenét is szerezte.
1979. február 23-án mutatta be a kaposvári Csiky Gergely Színház Ács János első kőszínházi rendezését, az *Esküvőt*, amelyet Gombrowicz darabjából készített. Az előadás főszerepeit Balkay Géza, Rajhona Ádám, Tóth Éva és Lukáts Andor játszotta. (Az előadás rendezése előtt rendezőasszisztense volt egy másik Gombrowicz-előadásnak, a Valló Péter rendezte *Operettnek*, amelyet a Vígszínház mutatott be 1978. november 3-án.)
- 1979-ben Forgács Zsuzsa a *Cselédek* háromszereplős előadásához kérte Ács János segítségét. *A szoba lányai* címmel bemutatott produkció végső kialakításában már nem vett részt, mert közben a *Csárdáskirálynőt* rendezte Kaposvárott.
1979. október 13-án mutatta be Ács János rendezésében a kaposvári színház a *Csárdáskirálynőt*, amit a rendező afféle stúdiumként fogott fel.
1979. december 14-én mutatta be a Józsefvárosi Színház Ács János rendezésében *A tavasz ébredését*.
1980. március 28-án mutatta be a kaposvári színház Ács János rendezésében az *Átváltozások* című előadást, amelynek főszerepeit Básti Juli és Lukáts Andor játszotta. Ez volt Ács János utolsó munkája főiskolásként.
- 1980 nyarán Ács János rendezői diplomát kapott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán.
- 1980 nyarán forgatta Elek Judit a *Vizsgálat Martinovics Ignác szásvári apát és társai ügyében* című filmjét, melyben Ács János Martinovicsot játszotta.
- 1980 ősztől Ács János a kaposvári Csiky Gergely Színház tagjaként dolgozott.
1980. október 3-án mutatták be Kaposvárott Ács János rendezésében a *Szentivánéji álmot*. Az előadás főszerepeit Rajhona Ádám, Olsavszky Éva, Bezerédi Zoltán, Jordán Tamás, Lukáts Andor, Básti Juli, Csákányi Eszter, Máté Gábor és ifj. Mucsi Sándor játszotta.
1980. december 6-án mutatta be a Pécsi Nemzeti Színház *A szabin nők elrablását*, amelyet vendégként rendezett Ács János, a szövegkönyvet Molnár Gál Péter dolgozta át.
1981. február 22-én mutatta be a budapesti Játékszín Trevor Griffiths *Komédiások* című darabját, melyet Ács János vendégként rendezett. Az előadás a Nemzeti Színház produkciójaként készült, a főszerepeit Őze Lajos és Dörner György játszotta.

1981. december 4-én mutatta be a kaposvári színház Peter Weiss darabját, a *Marat/Sade*-ot.

1982 tavaszán a bérletek lejárta után is műsoron maradt Kaposvárott a *Marat/Sade*. Ekkor már nemcsak a helyi közönség nézte, autókkal és buszokkal a fővárosból is jöttek nézők. Az 1982. március 6-án tartott kettős előadáson hóvirágese hullott a színpadra.

1982. szeptember 20–26. között a kaposvári színház hat estén át vendégszerepelt a Vígyszínházban. Ebből négyszer a *Marat/Sade* volt műsoron.

1982. szeptember 28-án és 29-én a belgrádi BITEF fesztiválon szerepelt a *Marat/Sade*. Az előadás megkapta a zsűri nagydíját (megosztva), a legjobb rendezés díját és a közönség díját.

ÁCS JÁNOS SZEREPEI

- 1970 Déry Tibor: *Az óriáscsecsemő* – Szegedi Egyetemi Színpad (r.: Paál István)
- 1971 *Stációk* – Szegedi Egyetemi Színpad (r.: Paál István)
- 1971 *Örök Elektra* – Szegedi Egyetemi Színpad (r.: Paál István), Kreón szerepét vette át Tolnai Miklóstól
- 1972 *Régi idők focija* – film (r.: Sándor Pál), Színes, a jobbösszekötő szerepe
- 1973 Moretti: *Három majom a pohárban* – Universitas Együttes az Egyetemi Színpadon (r.: Paál István), Poldo, a vak szerepe
- 1973 Fekete István: *Thermidor* – Szegedi Egyetemi Színpad (r.: Paál István), Robespierre szerepe
- 1973 *Petőfi-rock* – Szegedi Egyetemi Színpad (r.: Paál István)
- 1973 Sarkadi Imre: *Kőműves Kelemen* – Szegedi Egyetemi Színpad (r.: Paál István), Kelemen szerepe
- 1974 *Itt járt Mátyás király* – háromrészes tévéfilm (r.: Sándor Pál)
- 1976 Jókai Mór: *Thespis kordéja* – Ódry Színpad (r.: Zsámbéki Gábor), a Jegyszedő szerepe
- 1978 Li Hszing-Tao: *Kréta kör* – tévéjáték (r.: Bódy Gábor)
- 1978 *A három jószívű rabló* – tévéjáték (r.: Gazdag Gyula), Kaszper szerepe
- 1980 *Vizsgálat Martinovics Ignác szászvári apát és társai ügyében* – tévéfilm (r.: Elek Judit), Martinovics Ignác szerepe

ÁCS JÁNOS SZÍNHÁZI RENDEZÉSEI 1981-IG

1973	<i>Dimenziók</i> – Szegedi Egyetemi Színpad
1977	Büchner: <i>Woyzeck</i> – Stúdió „K” (félbemaradt munka)
1978	Lengyel Menyhért: <i>Az árny</i> – Színház- és Filmművészeti Főiskola
1978. 10. 28.	Beckett: <i>Szöveg és Zene</i> – Színház- és Filmművészeti Főiskola
1979. 02. 23.	Gombrowicz: <i>Esküvő</i> – Csiky Gergely Színház, Kaposvár
1979. 10. 13.	Kálmán Imre: <i>Csárdaskirálynő</i> – Csiky Gergely Színház, Kaposvár
1979. 12. 14.	Wedekind: <i>A tavasz ébredése</i> – Népszínház, Józsefvárosi Színház
1980. 03. 28.	Middleton–Rowley: <i>Átváltozások</i> – Csiky Gergely Színház, Kaposvár
1980. 10. 03.	Shakespeare: <i>Szentivánéji álom</i> – Csiky Gergely Színház, Kaposvár
1980. 12. 06.	Schönthan: <i>A szabin nők elrablása</i> – Pécsi Nemzeti Színház
1981. 02. 22.	Griffiths: <i>Komédiások</i> – Nemzeti Színház, Játékszín
1981. 12. 04.	Weiss: <i>Marat/Sade</i> – Csiky Gergely Színház, Kaposvár

KI KICSODA ÁCS JÁNOS PÁLYÁJÁN

ÁDÁM OTTÓ (1928–2010) volt Ács János osztályfőnöke a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1975 és 1980 között. Ádám Ottó 1959 óta tanított a főiskolán, 1956-tól a Madách Színház rendezője, majd főrendezője volt, 1972-től 1989-ig, nyugdíjba vonulásáig igazgatta is a színházat.

ÁRKOSI ÁRPÁD (1948) több előadásban volt Ács János partnere a Szegedi Egyetemi Színpadon. Árkosi Árpád először 1972-ben játszott az *Örök Elektrában*, majd szerepelt a *Petőfi-rockban*, a *Thermidorban* (Saint-Just) és a *Kőműves Kelemenben* (Boldizsár). 1975-től rendezett is a Szegedi Egyetemi Színpadon. 1978-tól kezdett el hivatásos színházakban rendezni. Dolgozott többek között Szolnokon, Szegeden, Debrecenben, Miskolcon, számos határon túli színházban, illetve alternatív együttessel.

BABARCZY LÁSZLÓ (1941–2022) 1978-tól 2007-ig igazgatta a kaposvári Csiky Gergely Színházat, ahol Ács János 1979-ben még főiskolásként az első kőszínházi rendezését készítette. Ács 1980 és 1991 között volt a kaposvári társulat tagja. Babarczyt az egyik tanítómesterének tartotta.

BALKAY GÉZA (1952–2006) játszotta a főszerepet Ács János egyik vizsgarendezésében, amely Lengyel Menyhért *Az árny* című darabjából készült, és 1978-ban egyetlen előadásban játszották a főiskola házi színpadán. Balkay volt a főszereplője Ács első kőszínházi rendezésének is, a kaposvári *Esküvőnek*. Balkay Géza 1979-ben a Nemzeti Színházhoz szerződött, majd 1982-ben a Katona József Színház alapító tagja lett. A társulatnak 1993-ig volt a tagja.

BÁSTI JULI (1957) még főiskolásként játszotta Kaposváron az Ács János rendezte *Átváltozások* egyik főszerepét, majd – már a kaposvári társulat tagjaként – a *Szentivánéji álom* egyik fiatal szerelmesét. Később játszott Kaposvárott az Ács rendezte *Két úr szolgájában* és (kettős főszerepként) a *Filmszillagban*. Básti Juli 1984-ig volt a kaposvári társulat tagja, ezután a Katona József Színházba szerződött. 2003-tól a Nemzeti Színház, majd 2015-től a Centrál Színház tagja lett.

BEZERÉDI ZOLTÁN (1955) a főiskola elvégzése után 1980-ban szerződött Kaposvárra, ahol az első szerepe Puck volt az Ács János rendezte *Szentivánéji álomban*. Duperret-t

játszotta a *Marat/Sade*-ban, később szerepelt Kaposvárott az Ács János rendezte *Két úr szolgájában*, *A balkonban*, a *Filmszallagban*, a *Leányvásárban* és a *Marat/Sade* felújításában. Bezerédi Zoltán 2002-ben a Katona József Színházhoz szerződött, a társulatnak azóta is tagja.

CZAKÓ KLÁRA (1948–2014) fontos szerepet játszott az Ács János rendezte *Esküvőben* és a *Marat/Sade*-ban. Később szerepelt az Ács rendezte *Kozmában*, az *Egy kiállítás képeiben* és a *Marat/Sade* felújításában. A kaposvári társulatnak 1990-ig volt tagja. 1993-tól sűgőként dolgozott, de a Katona József Színház tucatnyi produkciójában játszott is.

CSÁKÁNYI ESZTER (1953) 1973-tól játszott a kaposvári színházban. Fontos szerepet kapott az Ács János rendezte *Csárdáskirálynőben* (Stázi), a *Szentivánéji álomban* (Hermia), a *Marat/Sade*-ban (Rozi). Később játszott Kaposvárott az Ács-rendezte *Két úr szolgájában*, a *Leonce és Lénában*, *A vágy villamosában*, a *Munkásoperettben*, a *Kívánsághangversenyben*, a *Marat/Sade* felújításában és a *Sirályban*, illetve a *Luluban* a Katona József Színházban. Csákányi Eszter 2002-ben a Katona, majd 2008-ban a Krétakör Színház tagja lett. Később szabadúszóként sokfelé játszott. 2017-től az Örkeny Színház tagja.

DONÁTH PÉTER (1938–1996) tervezte az Ács János rendezte *Esküvő*, *Átváltozások* és a *Szentivánéji álom* díszletét. Később is dolgoztak együtt a *Leonce és Lénában*, *A balkonban* és a *Leányvásárban*. Donáth Péter 1977–86 között működött díszlettervezőként a kaposvári színházban. Dolgozott Ascher Tamással, Babarczy Lászlóval és Gazdag Gyulával is. Képzőművészeti és filmes munkássága is jelentős.

DÓZSA ERZSÉBET Ács Jánossal és Fehér Ildikóval egyidőben csatlakozott a Szegedi Egyetemi Színpadhoz, amelynek minden további előadásában fontos játszott. Az *Örök Elektrában* Klütaimnésztra volt, a *Kőműves Kelemenben* Anna, az Ács János játszotta címszereplő felesége. A szegedi egyetem elvégzése után tanárként dolgozott, 1980-tól Szentesen a Horváth Mihály Gimnázium drámatanára, majd tagozatvezetője volt.

DÖRNER GYÖRGY (1953) játszotta a főszerepét a *Komédiásoknak*, amelyet Ács János a Játékszínben rendezett a Nemzeti Színház produkciójaként. A Katona József Színházban is dolgoztak együtt, amikor ott Ács János Kleist *Amphitryonját* rendezte (ebben Dörner Jupitert játszotta). Dörner György a főiskola elvégzése után, 1979-ben lett a Nemzeti Színház tagja, majd 1982-ben a Katona József Színház alapító tagja. 1989-től szabadúszóként dolgozott, 2012-től az Új Színház igazgatója.

EÖRSI ISTVÁN (1931–2005) a dalszövegek újrarendezőjeként és dramaturgként is meghatározó szerepet játszott a *Marat/Sade* kaposvári szövegkönyvének kialakításában. A *Szentivánéji álom*t Eörsi István (Arany János nyomán készített) fordításában állította színpadra Ács János. Később az *Othellót* is Eörsi fordításában rendezte meg. Eörsi István 1977 és 1982 között volt a kaposvári színház dramaturgja, innen politikai nyomásra kellett távoznia.

GŐZ ISTVÁN (1949) Ács János számos kaposvári rendezésében játszott fontos szerepet, a *Csárdáskirálynőben*, a *Szentivánéji álomban* (Ösztövr), a *Marat/Sade*-ban (Kukuriku), később *A balkonban*, a *Kozmában*, a *Leányvásárban*, az *Egy kiállítás képeiben* és a felújított *Marat/Sade*-ban. Gőz István 1975-től 1995-ig volt a kaposvári színház tagja, előtte a Szegedi Egyetemi Színpaddal egyidőben működő miskolci Manézs Színpadnak volt meghatározó tagja, jelenleg a Tünet Együttessel dolgozik.

HEVESI ANDRÁS (1942–2009) az Ács János rendezte *Esküvő*, *Csárdáskirálynő*, az *Átváltozások* és (Fuchs Lászlóval együtt) a *Marat/Sade* zenei vezetője volt. Később is dolgozott együtt Ács Jánossal a *Két úr szolgájában*, *A balkonban*, a *Filmszallagban*, a *Munkásoperettben* és a *Leányvásárban*. Hevesi András 1973-tól a haláláig volt a színház munkatársa, ahol karnagyként is dolgozott, és több előadást zeneszerzőként is jegyzett.

JORDÁN TAMÁS (1943) 1980-ban szerződött Kaposvárra. Előtte amatőr színészként játszott az Egyetemi Színpadon, majd a Huszonötödik Színház tagja lett. A társulat és a Déryné Színház összevonása után a Várszínházban játszott. Kaposvárott több Ács János-rendezésben is fontos szerepet kapott: a *Szentivánéji álomban* (Vackor) és a *Marat/Sade*-ban (Sade), később a *Leonce és Lénában*, *A balkonban*, a *Leányvásárban*, a *Sirályban*. Jordán Tamás 1991-ben Lázár Katival együtt megalapította a Merlin Színészképző Műhelyt, majd 2003-tól átvette a Merlin Színház vezetését. 2003 és 2008 között a Nemzeti Színház igazgatójaként működött. Ács János mindkét helyen dolgozott. Ezután Jordán Tamás a szombathelyi Weöres Sándor Színház alapító igazgatója lett, az intézményt 2008-tól 2021-ig vezette.

KARÁCSONY TAMÁS (1955–2012) számára a kiugrás lehetőségét teremtette meg Jacques Roux szerepe a *Marat/Sade*-ban. Később is többször dolgozott együtt Ács Jánossal, a *Leonce és Lénában*, *A vágy villamosában*, a *Kozmában*, a *Leányvásárban*. Karácsony Tamás 1978-tól volt a kaposvári színházban, előbb kellékes-bútorosként dolgozott, majd segédszínészként, 1986-tól hivatásos színészként. Számos fontos szerepet játszott el Ascher Tamás, Babarczy László, Gazdag Gyula, Gothár Péter, Jeles András, Mohácsi János és mások rendezéseiben. Ötvenhét évesen motorbalesetben halt meg.

LUKÁTS ANDOR (1943) fontos szerepet játszott az Ács János rendezte *Esküvőben* (Részeg), az *Átváltozásokban* (De Flores), a *Szentivánéji álomban* (Zuboly) és a *Marat/Sade*-ban (Marat). Később is dolgoztak együtt a *Leonce és Lénában*, *A balkonban*, *A vágy villamosában*, az *Othellóban*, majd a *Marat/Sade* felújításában. Lukáts Andor amatőr színészként kezdte a pályáját a Pincészínházban, majd 1972-től lett Kaposvárott előbb segédszínész, majd 1977-től színész (1982-től rendezni is kezdett). 1994 és 2008 között a Katona József Színház színésze és rendezője volt. Több filmet is rendezett, számos filmben játszott.

MÁRTA ISTVÁN (1952) szerezte a zenét Ács János főiskolai vizsgarendezéséhez, a *Szöveg és Zenéhez*, és zenélt is a Beckett-hangjáték nyomán készült előadásban. Majd az Ács János rendezte *Esküvő*, *A tavasz ébredése*, később *A balkon*, az *Amphitryon*, az *Othello*,

a *Lear király* zenei szerkesztője volt. Ő írta a *Munkásoperett* zenéjét is. 1994 és 1998 között az Új Színház zenei vezetője volt. Ács Jánossal – a színház akkori rendezőjével – együtt pályázott az intézmény vezetésére, amelynek 1998 és 2012 között az igazgatója volt. 1989-ben alapította meg a kapolcsi (és környéki) Művészetek Völgye fesztivált.

MÁTÉ GÁBOR (1955) még főiskolásként játszott el (Vajda László társaságában) Ács János vizsgarendezésének, a *Szöveg és Zenének* az egyik prózai szerepét. A színművészeti főiskola elvégzése után 1980-ban Kaposvárra szerződött. Itt játszott az Ács János rendezte *Átváltozásokban* (Alsemero), a *Szentivánéji álomban* (Lysander), a *Marat/Sade*-ban (Kikiáltó), később *A balkonban*, a *Kozmában* és a *Leányvásárban*. 1987-ben átszerződött a Katona József Színházba. Itt is játszott Ács János rendezéseiben, a *Luluban* és a *Szabad zónában*. 1981 óta rendezőként is dolgozik. 1993 óta tanított a színművészeti főiskolán. 2011-től a Katona József Színház igazgatója.

MOLNÁR GÁL PÉTER (1936–2011) a kor egyik legismertebb színházi kritikusa, 1961 és 1978 között a *Népszabadság* munkatársa volt. Ács János öt tartotta az egyik tanítómesterének. Tőle kapta a *Woyzecket* tartalmazó kötetet, mint egy olyan fontos darabot, amelynek feltétlenül a színpadon lenne a helye. Ács a Büchner-művet a Stúdió „K”-val együttműködésben próbálta meg színre vinni, de a rendező és a társulat közös munkája megszakadt, s az előadás végül Fodor Tamás rendezésében készült el. Molnár Gál Péter dolgozta át a Schönthan-fivérek darabját, *A szabin nők elrablását* Ács János pécsi rendezéséhez. 2004-ben derült ki, hogy 1963-tól tizenöt éven át írt besúgó jelentéseket.

NÁDASDY KÁLMÁN (1904–1980) csak egyetlen tárgyat tanított Ács János osztályának, a rendező mégis öt tartotta az egyik mesterének. Nádasdy 1933-tól volt az Operaház rendezője, 1959–66 között igazgatta is az intézményt. Számos zenés és prózai színházban dolgozott itthon és külföldön. 1950-től tanított a színművészeti főiskolán, 1964 és 1974 között pedig az iskola főigazgatója volt.

OLSAVSZKY ÉVA (1929–2021) Ács János rendezései közül a *Csárdáskirálynőben* (Cecília) és a *Szentivánéji álomban* (Hippolyta, Titánia) játszott főszerepet. Olsavszky Éva 1970-ben került (ismét) Kaposvárra, majd 1980-tól a Nemzeti Színház, 1982-től a Katona József Színház tagjaként játszott.

ÖZE LAJOS (1935–1984) főszerepet játszott a *Komédiásokban*, amelyet Ács János a Játék-színben rendezett a Nemzeti Színház produkciójaként. Öze 1959-ben szerződött a Nemzetibe, amelynek haláláig tagja volt.

PAÁL ISTVÁN (1942–1998) volt a vezetője a Szegedi Egyetemi Színpadnak, ahol Ács János színészként a pályáját kezdte, és ahol több fontos főszerepet játszott el. Ács János első mestere ő volt. Paál István 1975-ben a Pécsi Nemzeti Színházhoz szerződött, majd a következő évtől a szolnoki színház rendezője (1980-tól főrendezője) lett. 1985-ben átszerződött Veszprémbe, ahol 1993-ig rendezett. 1998-ban készítette az utolsó előadását Győrben, ezután öngyilkosságot követett el.

POGÁNY JUDIT (1944) a *Marat/Sade*-ban dolgozott először együtt Ács Jánossal, itt Charlotte Corday-t játszotta. Később szerepelt az Ács János rendezte *A balkonban*, *A vágy villamosában*, a *Kozmában* és a *Sirályban*. Pogány Judit 1965-től dolgozott segédszínészként a kaposvári színházban. 1970-ben kapta meg a színészi státuszt. 1978-tól a Nemzeti Színházba szerződött, 1980-ban tért vissza Kaposvárra. 1994-ben vált meg a társulattól, ezután szabadúszóként dolgozott. 2004-től az Örkény Színház tagja.

RAJHONA ÁDÁM (1943–2016) Ács János rendezései közül az *Esküvőben* (Ignacy, az apa) és a *Szentivánéji álomban* (Theseus, Oberon) játszott fontos szerepet. (Az Ács-rendezések közül később még játszott az Arany János Színházban bemutatott *Lear királyban* és az Új Színházban bemutatott *A balkonban*.) Rajhona – miután áttelepült Temesvárról – 1975-től volt a kaposvári színház tagja, ahonnan 1982-ben a Katona József Színházba szerződött át. Itt 1989-ig játszott. 1998-tól a Vígszínházban dolgozott.

SPINDLER BÉLA (1954–2018) fontos szerepet játszott az Ács János rendezte *Csárdáskirálynőben* (Bóni), majd az *Átváltozásokban* (Antonio). Később szerepelt az Ács rendezte *Két úr szolgájában*, a *Leonce és Léában*, *A balkonban*, a *Filmszallagban*, a *Munkásoperettben*, a *Leányvásárban*, majd a Nemzetiben készített *Boldogtalanokban*. Spindler Béla a főiskola után 1978-ban szerződött Kaposvárra, ahol 2002-ig játszott, majd 2009-ben visszatért ide. 2003 és 2009 között a Jordán Tamás vezette Nemzeti Színházban játszott.

SZEGŐ GYÖRGY (1947) tervezte az Ács János rendezte *Csárdáskirálynő* és a *Marat/Sade* díszleteit. Később is dolgoztak együtt a *Két úr szolgájában*, a *Filmszallagban*, *A vágy villamosában* és a *Munkásoperettben*. Szegő György 1979–89 között dolgozott Kaposváron, elsősorban Babarczy Lászlóval, Gazdag Gyulával, Gorhár Péterrel. Majd tervezett Győrben és Szolnokon is. Művészeti szakíróként és szerkesztőként is tevékenykedik. 2014-től a Műcsarnok igazgatója, majd művészeti vezetője.

NÉVMUTATÓ

A

Aczél György 19, 96, 304
 Ádám Ottó 61, 62, 66, 67, 76, 100, 147,
 310, 316, 321
 Agárdy Gábor 217
 Aiszkhülosz 17, 27
 Ambrus György 22, 23, 25, 27, 29, 46
 Ambrus Zoltán 173
 Andorai Péter 112
 Angster László 114, 118, 119
 Arany János 146, 168, 322, 325
 Arany Kató 178, 181
 Arden, John 129, 185
 Arisztophanész 53
 Árkosi Árpád 22, 23, 32, 37, 39, 41, 45, 46,
 49, 50, 55, 321
 Artaud, Antonin 208, 267, 268, 270, 272,
 274, 275, 302
 Ascher Tamás 62, 63, 66, 67, 93, 97, 102,
 123, 124, 127, 128, 129, 130, 132, 273,
 286, 305, 322, 323

B

Babarczy László 62, 76, 95, 97, 101, 124,
 125, 126, 127, 128, 130, 203, 233, 273, 285,
 289, 290, 305, 310, 321, 322, 323, 325
 Bagossy László, id. 52, 219
 Bajcsay Mária 67
 Bajor Gizi 146
 Balassa Tibor, Dr. 97
 Balázs Ádám 62
 Bal József 108, 137, 145, 168
 Balkay Géza 65, 81, 85, 89, 90, 93, 94, 95,
 98, 124, 126, 127, 130, 316, 317, 321
 Balogh Gábor 62, 66

Balogh Tamás 126, 127
 Barrault, Jean-Louis 207
 Bartos Zsóka 46
 Básti Juli 127, 128, 130, 136, 137, 142, 143,
 145, 155, 156, 157, 160, 163, 165, 167, 168,
 280, 303, 317, 321
 Básti Lajos 146
 Beckett, John 67
 Beckett, Samuel 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,
 73, 74, 75, 77, 79, 144, 207, 317, 320, 323
 Békeffy István 101
 Benedek Gyula 173
 Benedek Miklós 66
 Benkő József 20
 Bereményi Géza 129
 Bergman, Ingmar 77, 209, 210
 Bezerédi Zoltán 127, 128, 129, 150, 151, 153,
 154, 159, 168, 242, 249, 264, 280, 282,
 286, 301, 303, 307, 317, 321, 322
 Bihari Zoltán 116, 119
 Bilicsi Tivadar 174
 Bíró Yvette 48
 Bögel József 304
 Brecht, Bertolt 18, 27, 110, 124, 206, 209,
 210, 274, 275, 279, 302, 305
 Bregyán Péter 124, 126, 127, 177, 180, 181
 Brešan, Ivo 128
 Bródy János 308
 Brook, Peter 35, 63, 147, 148, 149, 153, 158,
 166, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209,
 210, 212, 214, 215, 223, 224, 228, 233,
 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275,
 287, 296, 302, 307
 Bulgakov, Mihail Afanaszjevics 126
 Büchner, Georg 52, 53, 54, 110, 113, 194,
 316, 320, 324
 Büky Mátyás 68, 75, 317

C

Camus, Albert 48, 79, 205
 Cieślak, Ryszard 21
 Cirilov, Jovan 309
 Collard, Royer 206
 Czako Klára 83, 85, 98, 124, 126, 129, 130,
 229, 259, 264, 280, 295, 322
 Csákányi Eszter 105, 106, 108, 124, 125,
 126, 128, 129, 130, 154, 155, 156, 157, 160,
 163, 165, 167, 168, 229, 237, 259, 264,
 273, 280, 286, 295, 303, 307, 317, 322
 Császár Gyöngyi 115, 118
 Cseh Tamás 48
 Cselényi Nóra 108, 129
 Csernák Árpád 124, 126, 225, 229, 239, 264
 Csikós István 49
 Csiszár Imre 110, 308
 Csizmadia Tibor 46
 Csurka István 129

D

Dánffy Sándor 124, 126, 128, 129, 136, 143,
 144, 145, 303
 Dániel Ferenc 53
 Daniss Győző 17, 18
 Déry Tibor 19, 20, 21, 319
 Derzi János 199
 Dévényi Éva 54
 Donáth Péter 81, 82, 98, 145, 168, 322
 Dózsa Erzsébet 23, 34, 35, 37, 40, 42, 47,
 322
 Dörner György 46, 186, 192, 193, 194, 196,
 197, 198, 199, 317, 322
 Dunai Károly 150, 168
 Dunai Tamás 20, 21, 23, 24
 Duró Győző 42, 45, 50
 Dürrenmatt, Friedrich 18, 209

E

Ebb, Fred 129
 Ecsedi Erzsébet 119

Edelman, Maurice 207
 Egri István 174
 É. Kiss Pirooska 145, 168, 264
 Eörsi István 76, 78, 96, 151, 155, 163, 168,
 234, 235, 236, 249, 251, 258, 259, 262,
 264, 266, 305, 307, 322
 Eperjes Károly 128, 129, 130, 139, 140, 143,
 144, 145
 Euripidész 16, 27

F

Faludy László 175, 180, 181
 Fehér Ildikó 15, 23, 44, 322
 Fekete Sándor 30, 31
 Felföldy László 191, 199
 Fenyő Ervin 36
 Fenyvesi Balázs 116, 119
 Fodor Tamás 52, 53, 54, 55, 316, 324
 Forgách András 56, 64, 74, 94, 119, 285
 Forgács Zsuzsa 52, 55, 56, 57, 58, 316, 317
 Foster, Paul 128
 Fuchs László 233, 234, 264, 323

G

Gaál Erzsébet 53, 54
 Gábor Andor 101, 108
 Gábor Miklós 112, 146
 Galambos György 175, 176, 177, 180, 181
 Galkó Bence 126, 139, 140, 145
 Garai Gábor 218
 Garay József 124, 126, 154, 168
 Gáti József 217
 Gazdag Gyula 97, 100, 124, 125, 128, 129,
 266, 316, 319, 322, 323, 325
 Gelley Kornél 217
 Genet, Jean 56, 57, 79, 98, 208
 Geréb Ágnes 40, 45, 49
 Gergely László 62, 67
 Giricz Mátyás 217, 218
 Gombrowicz, Witold 76, 77, 78, 79, 80, 81,
 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93,
 94, 95, 96, 97, 98, 126, 144, 307, 317, 320

Gosztonyi János 66
 Gothár Péter 102, 124, 127, 129, 266, 303, 323, 325
 Gömöri György 76, 80
 Görgey Gábor 217, 218, 219, 234, 236, 251, 259, 264
 Gőz István 108, 124, 128, 129, 165, 166, 168, 229, 238, 259, 264, 273, 280, 286, 323
 Griffiths, Trevor 183, 184, 185, 186, 187, 188, 193, 198, 199, 317, 320
 Grotowski, Jerzy 17, 21, 35, 36, 45, 208, 268, 271, 272, 274, 275, 302, 303
 Guevara, Che 26, 27, 47, 288

GY

Gyarmathy Ágnes 217
 Gyuricza István 229, 240, 259, 264, 273, 280, 295, 303
 Gyurkó László 27, 112, 173

H

Halász Péter 17, 36, 55
 Hall, Peter 207
 Handke, Peter 23, 24, 25
 Haumann Péter 67
 Hegedűs Erzsébet 124
 Hegedűs Tibor 110
 Hegyi Árpád Jutocsa 62
 Helyey László 66, 123, 128, 186, 190, 191, 197, 199
 Hermann István 29
 Hetényi Pál 112, 117, 118, 119
 Hevesi András 108, 145, 168, 233, 264, 323
 Hevesi Sándor 146, 173
 Hofmannsthal, Hugo von 27
 Holl István 48
 Holman Endre 42
 Honthy Hanna 101
 Horváth István Károly 17
 Horváth Jenő 174, 178, 181
 Horváth József 217

Horváth, Ödön von 132
 Hrubin, Frantisek 97, 125
 Hunyadkúrti György 98, 238, 245, 246, 264, 273, 283, 295

I

ifj. Horváth István 17
 Illovszky Béla 289
 Inke László 66
 Ionesco, Eugène 18, 19, 77

J

Jackson, Glenda 205
 Jancsó Miklós 48
 Janovics Jenő 146
 Jarry, Alfred 50, 284
 Jaruzelski, Wojciech 293, 300
 Jávör Pál 110
 Jeleński, Konstanty A. 77, 87
 Jordán Tamás 149, 166, 168, 228, 229, 240, 241, 242, 253, 259, 260, 264, 268, 270, 273, 275, 276, 277, 278, 286, 299, 301, 303, 307, 317, 323, 325

K

Kállai Ferenc 146
 Kálmán György 146, 216
 Kálmán Imre 101, 108, 144, 320
 Kamondi Imre 119, 165, 166, 168, 264, 286
 Kamondy Ágnes 57
 Kamondy László 18
 Kander, John 129
 Karácsony Tamás 224, 245, 264, 273, 282, 283, 323
 Kari Györgyi 145, 224, 256, 264, 283, 286
 Karinthy Ferenc 204, 221, 266
 Kátay Endre 128, 129
 Kazán István 101
 Kazimir Károly 66
 Kellér Dezső 101, 174, 187
 Kenessy Zoltán 116, 119

Kerényi Imre 174, 219, 306
 Keres Emil 66
 Kézdy György 67, 112
 Kinski, Klaus 194
 Kishonti Ildikó 128
 Kiss István 104, 108, 124, 126
 Kiss Jenő 98, 126, 127
 Klemm Pál 62, 66
 Klemperer, Otto 146
 Kodály Zoltán 53
 Kohler Katalin 40, 41
 Koltai János 67
 Koltai Róbert 66, 123, 124, 303
 Konrád György 48
 Koós Olga 125
 Kornis Mihály 185, 308
 Kosztolányi Dezső 109, 110, 113
 Kott, Jan 88, 147, 148, 159
 Kovalik Balázs 20
 Köpeczi Béla 235, 305, 309, 310
 Körmendi János 67
 Körner Éva 52
 Kristóf Kata 129, 152, 168
 Krum Ádám 86, 98, 165, 166, 168, 224, 246, 264
 Kun Vilmos 124, 125, 126, 129, 130

L

Ladányi Ferenc 146
 Lang, Alexander 149
 Lázár Ervin 128
 Lázár Kati 129, 231, 232, 247, 255, 264, 281, 282, 286, 303, 323
 Lendvay Ferenc 27
 Léner Péter 66
 Lengyel Menyhért 61, 63, 64, 109, 316, 320, 321
 Lengyel Pál 52, 53, 55, 126, 128, 129
 Littler, Emile 207
 Litvai Nelli 199
 Ljubimov, Jurij 306, 308
 Ludassy Mária 235
 Lukács Csilla 108, 152, 168, 228, 229, 264

Lukács Margit 146
 Lukács Andor 66, 84, 89, 94, 98, 124, 126, 128, 129, 130, 136, 137, 142, 143, 145, 158, 159, 162, 165, 166, 168, 228, 231, 240, 241, 242, 253, 255, 256, 260, 264, 268, 271, 273, 275, 276, 277, 278, 286, 295, 296, 299, 307, 317, 323
 Lupa, Krystian 78

M

Magee, Patrick 204
 Magos György 52
 Majakovszkij 17, 25
 Majewski, Hans-Martin 217, 233
 Major Tamás 44, 146, 218, 219
 Makk Károly 266
 Maklár Zoltán 110
 Malgot István 52, 219
 Margitai Ági 28, 29, 44, 50
 Márta István 67, 68, 74, 75, 91, 93, 98, 119, 317, 323
 Márton András 67, 186, 190, 191, 199
 Marton Endre 19, 203, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 224, 226, 228, 240, 253, 291, 304, 315
 Mártz Tibor 118, 119
 Máté Gábor 44, 68, 74, 75, 127, 128, 130, 133, 143, 144, 145, 154, 155, 157, 160, 163, 165, 168, 225, 226, 238, 249, 264, 266, 278, 279, 286, 293, 297, 299, 301, 303, 317, 324
 Máté Lajos 44, 165
 Medgyessy Pál 105, 108
 Mejerhold, Vsevolod 208
 Menczel Róbert 113, 119
 Mendelssohn 146, 147
 Mensáros László 24
 Mester Edit 177, 180, 181
 Mészáros Ági 146
 Middleton, Thomas 123, 132, 133, 144, 145, 320
 Mihályi Győző 81, 85, 89, 90, 94, 95, 98, 126, 127

Miller, Arthur 18, 209
 Molnár Gál Péter 21, 52, 53, 63, 65, 173,
 175, 178, 181, 317, 324
 Molnár Piroska 123, 124, 125
 Moretti, Mario 46, 316, 319
 Mrozek, Sławomir 18, 50, 77, 199
 Mucsi Sándor, ifj. 86, 98, 104, 108, 126, 129,
 138, 145, 154, 156, 160, 163, 165, 168, 317

N, NY

Nádasdy Kálmán 53, 63, 74, 324
 Nagy Anikó 103, 104, 105, 108, 124, 126,
 139, 140, 143, 144, 145
 Nagy Attila 66
 Nagy József 129
 Najmányi László 55
 Németh Antal 146, 173
 Némethy Ferenc 66
 Nógrádi Róbert 175
 Notheisz János 21, 22, 23
 Novák János 20
 Nyáray Antal 174

O, Ö

Olsavszky Éva 102, 104, 105, 108, 125, 126,
 128, 129, 130, 150, 151, 152, 159, 162, 166,
 168, 317, 324
 Oszkay Csaba 53, 54
 Osztovits Levente 36
 Örkény István 74, 322, 325
 Öze Lajos 130, 188, 196, 197, 198, 199, 317,
 324

P

Paál István 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,
 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47,
 48, 50, 52, 53, 55, 67, 76, 110, 123, 234,
 271, 272, 284, 315, 316, 319, 324
 Pásztor Erzsébet 130
 Pauer Gyula 199

Paulay Ede 146
 Peaslee, Richard 233, 264
 Péter Gizi 176, 180, 181
 Petőfi Sándor 26, 31, 47
 Petri György 94
 Petrovics Emil 67
 Pilinszky János 17, 23, 24
 Pinter, Harold 129, 185
 Pogány Judit 123, 124, 130, 232, 235, 238,
 240, 249, 253, 260, 264, 273, 281, 282,
 286, 303, 304, 307, 325

R

Rácz Kati 303
 Radnóti Miklós 23, 24, 28
 Rajhona Ádám 83, 84, 85, 93, 95, 96, 98,
 124, 125, 126, 129, 130, 150, 151, 152, 165,
 168, 317, 325
 Rajk László 179, 181
 Rajna Mihály 116, 119
 Rajz János 217
 Raksányi Gellért 198, 199
 Ránki György 125
 Rátkai Márton 174
 Rátoki András 304, 305
 Reinhardt, Max 109, 147
 Réti Erika 127
 Revill, Clive 204
 Richardson, Ian 208
 Rowley, William 123, 132, 133, 138, 144,
 145, 320
 Rózewicz, Tadeusz 67, 77
 Rózsa Tibor 104, 107, 108, 126
 Rózsahegyi Kálmán 174
 Ruszt József 17, 36, 56, 112, 123
 Ruttkai Éva 146

S

Sándor Pál 46, 98, 266, 316, 319
 Sára Bernadette 112, 116, 118, 119, 126
 Sarkadi Imre 36, 39, 308, 319
 Schäffer Judit 199

Scherter Judit 57
 Schönthan testvérek 173, 176, 320
 Schulz, Bruno 76, 77
 Seregi Zoltán 62
 Serf Egyed 104, 108, 145, 264
 Sík Ferenc 48
 Siklós Olga 36
 Simon, Neil 185, 186
 Simon Zoltán 108, 126, 199
 Sinkovits Imre 216, 253
 Soltész Tibor 23
 Spindler Béla 106, 108, 124, 126, 128, 129,
 139, 144, 145, 303, 325
 Spiró György 80, 92, 98, 129, 169, 302
 Stettner Ottó 86, 98, 102, 103, 104, 106,
 108, 129, 136, 145, 165, 166, 168
 Strehler, Giorgio 273
 Sulyok Mária 146
 Swinarski, Kurt 209, 210

SZ

Szabó Kálmán 66
 Szacsavay László 186, 191, 197, 199
 Szakács Györgyi 225, 264
 Szávay Lajos 116, 119
 Szegő György 108, 225, 264, 289, 325
 Szegő Zsuzsa 228, 229, 264
 Székely B. Miklós 53, 54
 Székely Gábor 62, 183, 184, 199
 Székelyi József 66
 Székely József 107, 108
 Szemző Tibor 68, 75, 317
 Szenes Iván 174, 178, 181
 Szentgyörgyi Albert 17
 Szép Ernő 132
 Szersén Gyula 186, 191, 199
 Szigeti Károly 211
 Szigligeti Ede 146
 Szikora János 20, 67, 179
 Szinetár Miklós 24, 25, 101
 Szivler József 176, 180, 181
 Szomory Dezső 303
 Szőke István 102, 123

Szőnyi Kató 67
 Szörényi Éva 146
 Szörényi Levente 308
 Szűcs Ágnes 113, 118, 119

T

Takács Margit 177, 180, 181
 Táncsics Mária 113, 118, 119
 Tandori Dezső 67, 75
 Tarján Györgyi 127, 129, 130, 136, 143, 145
 Temesi Ferenc 22
 Tolnai Miklós 28, 29, 44
 Tolnay Klári 67
 Tóth Béla 139, 145
 Tóth Dezső 96, 304, 308, 310
 Tóth Eleonóra 108, 229, 264, 280
 Tóth Éva 83, 84, 85, 89, 94, 95, 98, 124,
 126, 127, 317
 Tóth József 114, 118, 119
 Trokán Péter 112
 Troszt Tibor 97

U

Udvaros Dorottya 50, 110
 Újházy Ede 174
 Ujlaki Dénes 50
 Ungár Tamás 62
 Ungvári László 146

V

Vági László 32, 33, 34, 35, 50
 Vágó Nelly 87, 98, 119, 153, 168
 Vajda Gergely 20
 Vajda László 66, 68, 69, 74, 75, 123, 130,
 317, 324
 Vallai Péter 175, 177, 180, 181
 Valló Péter 36, 78, 317
 Vámos László 24, 62, 67, 101
 Váradiné Hédi 217, 253
 Váradiné Szabolcs 145, 199
 Varga Mátyás 214

Vargha Gyula 49
 Vári Éva 177, 180, 181
 Vas István 218
 Vass Éva 57, 112
 Végh Antal 25
 Vekerdy Tamás 97
 Velenczey István 186, 188, 198, 199
 Veress Miklós 26, 27
 Vizsnyiczay Erzsébet 224, 283
 Voskovec, Jiří 129

W

Wedekind, Frank 109, 110, 111, 112, 114,
 117, 118, 119, 132, 144, 307, 320
 Weiss, Peter 203, 204, 205, 206, 207, 209,
 210, 211, 212, 213, 215, 217, 218, 219,

220, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230,
 231, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 242,
 243, 244, 245, 247, 249, 251, 257, 262,
 264, 265, 266, 267, 270, 271, 274, 275,
 276, 279, 280, 281, 284, 285, 286, 287,
 292, 294, 297, 298, 300, 301, 302, 307,
 309, 318, 320
 Werich, Jan 129
 Wesker, Arnold 185, 190
 Witkiewicz, Stanislaw Ignacy 76, 77, 79, 91

Z

Zadek, Peter 112
 Zolnay Zsuzsa 217
 Zsámbéki Gábor 19, 62, 97, 123, 183, 184,
 185, 199, 273, 308, 319

KÖSZÖNÖM

Barta András, Bérczes László, Bogácsi Erzsébet, Duró Győző, Eörsi László, Forgách András, György Péter, Koltai Tamás, Mihályi Gábor, Nánay István, Pályi András

valamint

Albert Gábor, Almási Miklós, Antal Gábor, Apáti Miklós, Barabás Tamás, Bartuc Gabriella, Bányai Gábor, Belia Anna, Bikácsy Gergely, Bogyay Katalin, Bóta Gábor, Budai Rózsa, Bulla Károly, Csapó György, Csáki Judit, Csámpai Zoltán, Csányi László, Csorba Béla, Demeter Imre, Dersi Tamás, Dévényi Éva, Ember Mária, Ézsiás Erzsébet, Fencsik Flóra, Földes Anna, Gábor István, Hajnal Éva, Halápy Lili, Halász Előd, Imre Zoltán, Kardos Péter, Karinthy Ferenc, Karsai György, Kerényi Grácia, R. Kocsis Rózsa, Köpeczi Béla, Köröspataki Kiss Sándor, Kővári Orsolya, Köves Judit, Kurdi Imre, László Zoltán, Lelkes Éva, Leskó László, Magyar Fruzsina, Márai Botond, Máté Gábor, Mátrai-Betegh Béla, Mészáros Tamás, Molnár Gál Péter, Nikolényi István, Nothéisz János, Oravecz Imre, Országh László, Patkó Imre, Pálfalvi Lajos, Rajk András, Radnóti Zsuzsa, Rigó László, Róna Katalin, Sebes Erzsébet, Spiró György, Szalkai Sándor, Szántó Judit, Szegő György, Szekrényesy Júlia, Szepesi Dóra, Szombathelyi Ervin, Takács István, Tarján Tamás, Taxner Ernő, Thurzó Gábor, Cs. Török Mária, Vörös T. Károly, Zappe László

segítségét, hogy kritikáikkal, elemzéseikkel, interjúikkal segítették Ács János első pályaszakaszának felvázolását.

A KÖTETBEN SZEREPLŐ FOTÓK FORRÁSA

Csiky Gergely Színház, Kaposvár 81, 82, 85, 86, 89, 90, 95, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 134, 137, 140, 143, 150, 152, 157, 159, 160, 162, 165, 167, 186, 197, 225, 229, 232, 240, 246, 249, 253, 255, 256, 259, 260, 266, 269, 271, 273, 276, 277, 279, 280, 286, 289, 295, 301, 304

Országos Színháztörténet Múzeum és Intézet 20, 24, 27, 28, 30, 33, 35, 37, 39, 42, 45, 48, 135

Pécsi Nemzeti Színház 175, 177, 180

A kötet nyomdába adásáig nem sikerült egyértelműen tisztázni, hogy kik készítették a könyvben szereplő képeket. Ezért az érintett fotósok elnézését kérjük.

A magyar színháztörténet egyik máig eleven legendája a *Marat/Sade* kaposvári előadása. Ács János rendezése olyan szintézist teremtett, amely nemcsak kora színházművészetének meghatározó irányzatait foglalta össze, hanem a 80-as évek értelmiségi gondolkodásának progresszív irányait is. A *Marat/Sade*-ban szerencsésen összegződtek a kaposvári társulat törekvései és Ács János addigi pályájának újdonságai.

Sándor L. István könyve először tesz kísérletet arra, hogy a legenda mögé tekintve megrajzolja ennek a korszakos jelentőségű színházi alkotónak a pályáját a kezdetektől a *Marat/Sade*-ig. Bemutatja a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpadot, ahol Ács János először került szoros kapcsolatba a színjátszással, s ahol vezető színészként az első sikereit aratta. Majd a könyv sorra veszi azokat az előadásokat, amelyeket Ács előbb főiskolásként, majd a kaposvári társulat tagjaként készített, és amelyek már korán a pályakezdő rendezőre irányították a szakma figyelmét. Visszatekintve ezekre a rendezésekre (*Szöveg és Zene, Esküvő, Átváltozások, Szentivánéji álom, Komédiások, A tavasz ébredése*) világosan kitetszik az elemzésekből, hogy a *Marat/Sade* gondolati-művészi komplexitása nem a semmiből született, hanem hosszú út, elmélyült munka előzte meg. De a könyv nem feledkezik meg azokról az alkotókról és jelentős színészekről sem, akik Ács János társai voltak hosszabb-rövidebb ideig ezen az úton, és akik munkatársként vagy tanítómesterként fontos szerepet kaptak Ács János diadalmas pályakezdésében és egy legenda megszületésében.

4900 Ft

